أنماط تشكيل اليقين في شخصيات رواية "خاتم سليمان"

د. رشـا صالـح

أستاذ النقد الأدبي والأدب المقارن المشارك

كلية الآداب - جامعة حلوان

مصـر

الاستلام	2018/9/25	المراجعة	2018/10/13	النشر	2018/12/31

الملخص:

يواجه كاتب الرواية التى تعتمد في جوانب من أحداثها على وقائع تاريخية معروفة مشكلة فنية حين يحاول رصد تاريخ فترة معينة من خلال البنية الفنية للجنس الأدبي الذى ينتمى إليه، مواجها من خلال ذلك الرصد مشكلة مفهوم الصدق الفنى في نقل الأحاسيس التى تختلف في الفترة ذاتها، وفي المجتمع ذاته من شخص إلى آخر. وقد يلجأ المؤرخ إلى نسج ما يسميه الحقيقة التاريخية من خلال القاسم المشترك بين هذه الذوات المتقاربة المتباعدة، المتصالحة المتنافرة، المجتمعة المشتتة. لكن الروائى لا يقنع إلا بالغوص وراء كل حالة على حدة سعيًا إلى اصطياد يقينها الذى تسعى إليه، وحلمها الذى يوجه خطوها. وقد تتضارب هذه الأنماط من اليقين والحلم، فتخلق عالما روائيا يتحقق غناه وكثافته بقدر ما يستطيع الكاتب الروائي أن يقيم بين جزئياته توازنا يبدو متناسق الموج كسطح البحر، لكنه متصارع الأعماق كباطن البحر ذاته. وبين ذلك التناسق والتصارع يكمن المدى الذى يسعى الروائى الجاد إليه كي يحقق أكبر قدر من التناسق فيه.

من هذا المنطلق جاءت رواية (خاتم سليمان) للكاتب شريف مليكة في سبعة وعشرين فصلا أو لنقل في سبع وعشرين موجة تماثل أمواج بحر الإسكندرية الهادر الذى شهد أحداثها .. أمواج تعلو وتهبط .. تثور وتهدأ .. تتشابه مع أقدار الشخصيات التى نسجتها ملحمة تشابكت في جديلة محكمة مع الميثولوجيا الفلكلورية والدينية والتاريخية والتى أضفت بدورها على الحكي ظلالا وأبعادا تتأرجح ما بين اليقين والحلم. وسوف تحاول هذه الدراسة أن تبين كيف تشكل يقين كل شخصية من شخصيات النص باعتبارها مكونا أساسيا من مكونات السرد، وأثرا من آثار الخطاب، كما أنها العمود الفقرى الذى يدرس في إطار الحكاية.

الكلمات المفتاحية:

الرواية، التاريخ، السرد، الحكي، التوهم، اليقين، الميثولوجيا، التلقي.

Formation patterns of certainty

In the characters of the novel "Seal of Solomon"

Dr. Rasha Saleh

Associate Professor of Literary Criticism & Comparative Literature

Faculty of Art, Helwan University

Egypt

Received	25/9/2018	Revised	13/10/2018	Published	31/12/2018

Abstract:

The author of the novel, who relies on aspects of its events on historical facts, is confronted with a technical problem when it attempts to trace the history of a specific period through the technical structure of its literary genre. Society itself from one person to another. The historian may resort to the weaving of what he calls historical truth through the common denominator between these convergent, divergent, reconciling, disjointed, dispersed communities. But narration can only be persuaded to dive in each case in order to catch the certainty it seeks, and its dream that directs its steps. These patterns of certainty and dream may conflict, creating a world of narratives whose richness and intensity are achieved as much as a novelist can make a balance that appears to be symmetrically balanced as the surface of the sea, but it struggles with the depths as the sea itself. Between that consistency and the struggle lies the extent to which the novelist seeks to achieve the greatest consistency in it.

From this point of view, the novel "Seal of Solomon" by the writer Sharif Malika in twenty-seven chapters or to move in twenty-seven waves similar to the waves of the Sea of Alexandria, which was raging events .. Waves rise and fall .. Storm and calm .. Similar to the destinies of characters woven epic interlocked in A cue with the folkloric, religious and historical mythology, which in turn gave the story a shadow and dimensions that oscillate between certainty and dream. This study will attempt to show how the identity of each character of the text constitutes an essential component of the narration, an impact of the discourse, and the backbone of the narrative.

Keywords:

Novel, history, narration, storytelling, fantasy, certainty, mythology, the receiveer.

- **مهـــاد أولـــي:**

يواجه كاتب الرواية التى تعتمد في جوانب من أحداثها على وقائع تاريخية معروفة مشكلة فنية حين يحاول رصد تاريخ فترة معينة من خلال البنية الفنية للجنس الأدبي الذى ينتمى إليه، مواجها من خلال ذلك الرصد مشكلة مفهوم الصدق الفنى في نقل الأحاسيس التى تختلف في الفترة ذاتها، وفي المجتمع ذاته من شخص إلى آخر. وقد يلجأ المؤرخ إلى نسج ما يسميه الحقيقة التاريخية من خلال القاسم المشترك بين هذه الذوات المتقاربة المتباعدة، المتصالحة المتنافرة، المجتمعة المشتتة. لكن الروائى لا يقنع إلا بالغوص وراء كل حالة على حدة سعيا إلى اصطياد يقينها الذى تسعى إليه، وحلمها الذى يوجه خطوها. وقد تتضارب هذه الأنماط من اليقين والحلم، فتخلق عالما روائيا يتحقق غناه وكثافته بقدر ما يستطيع الكاتب الروائي أن يقيم بين جزئياته توازنا يبدو متناسق الموج كسطح البحر، لكنه متصارع الأعماق كباطن البحر ذاته. وبين ذلك التناسق والتصارع يكمن المدى الذى يسعى الروائى الجاد إليه كي يحقق أكبر قدر من التناسق فيه.

من هذا المنطلق جاءت رواية (خاتم سليمان) للكاتب شريف مليكة في سبعة وعشرين فصلا أو لنقل في سبع وعشرين موجة تماثل أمواج بحر الأسكندرية الهادر الذى شهد أحداثها .. أمواج تعلو وتهبط .. تثور وتهدأ .. تتشابه مع أقدار الشخصيات التى نسجتها ملحمة تشابكت في جديلة محكمة مع الميثولوجيا الفلكلورية والدينية والتاريخية والتى أضفت بدورها على الحكي ظلالا وأبعادا تتأرجح ما بين اليقين والحلم. وسوف تحاول هذه الدراسة تبين كيف تشكل يقين كل شخصية من شخصيات النص باعتبارها مكونا أساسيا من مكونات السرد، وأثرا من آثار الخطاب، كما أنها العمود الفقرى الذى يدرس في إطار الحكاية. فهى "*كل مشارك في أحداث الحكاية، سلبا أو إيجابا، أما من لا يشارك في الحدث، فلا ينتمى إلى الشخصيات، بل يكون جزءا من الوصف، هي عنصر مصنوع مخترع ككل عناصر الحكاية، فهى تتكون من مجموع الكلام الذى يصفها، ويصور أفعالها، وينقل أفكارها وأقوالها*".[1]

فضلا عن كونها نتاجا لغويا، وبنية فنية دلالية داخل عالمها التخييلى، تتحقق بوجود علاقة مع مرجع أى شخص ينتمى إلى الحياة الحقيقية أو المتخيلة باعتبارها واقعا اجتماعيا تحيل عليه الشخصية أثناء القراءة بالإيحاء أو الدلالة الذى تمارسه هذه الشخصية بكل مكوناتها النفسية والثقافية.

فبعد أن حصرها النقد التاريخى في الطابع النفسي، وعاملها على أنها قالب جاهز التشكيل، مثلما فعل فورستر (Forester, 1927).[2] فتح فلاديمير بروب V. Propp في كتابة مورفولوجيا الحكاية الشعبية Morphologie du conte الطريق أمام الشكلانيين الروس لدراسة الشخصية، ففى عام 1928 رصد بروب إحدى وثلاثين وظيفة لشخصيات القصص الشعبية. واستعان، من بعده، شكلوفسكى Chkloviski في تحليله لشخصية البطل جيل بلاس Gil Blas في قصة الكاتب آلان رينيه لساج Alain-René Lesage مغامرات جيل بلاس دى سانتيان Histoire de Gil Blas de Santillane فكتب قائلا: "*إن شخصية جيل بلاس ليس مجرد شخصية إنسان، وإنما يمكن اعتبارها نموذجا للخيط الذى يربط بين فصول الرواية، وهذا الخيط لونه رمادى*".[3]

ثم توالت المقاربات البنيوية والسيميائية التى تفرق بين الفرد Personne وبين الشخصية Personnage. ففي نهاية الستينيات وبداية السبعينيات، أضاف البنيويون الفرنسيون نماذج مختلفة إلى تصورات الشكلانيين الروس، فاقترح كل من جريماس A.-J.Greimas و رولان بارت Roland Barthes بعض المفاهيم لدراسة الشخصية الروائية في السرد. وارتكزت هذه المفاهيم على اعتبار أن الشخصية الروائية لا تستكمل أدوارها الستة التى اقترحها جريماس (الذات Sujet/ الموضوع Objet وتربطهما علاقة رغبة، والمرسل Distinateur/ المستقبل Distinataire وتربطهما علاقة تواصل، المساعد Adjuvant/ المعارض Opposateur وتربطهما علاقة صراع) بعد اختزاله لوظائف بروب، إلا في حالة

القيام بدورها الوظيفي: *"فالتحليل البنيوى يهتم بألا تعرف الشخصيات الروائية بمصطلحات لها كنه نفسي. فهو يسعى جاهدا حتى الآن، من خلال عدة فرضيات متنوعة إلى تعريف الشخصية الروائية لا باعتبارها مجرد كائن فقط، ولكن باعتبارها مشاركا فاعلا".*[4] ثم توالت المقاربات، فطرح فيليب هامون Phillipe Hamon، عام 1972، تصورا سيميائيا دلاليا للشخصية في دراسة بعنوان: (نحو وضع سيميائى للشخصية الروائية Pour un statut semiologiquedu personage، واعتبر الشخصية الروائية نموذجا سيميولوجيا Modéle sémiologique أى "علامة لغوية بدلا من قبولها كمعطى في النقد التقليدى أو في الثقافة التى تتركز حول مفهوم الكائن الإنسانى".[5] واقترح ثلاث فئات للشخصية:

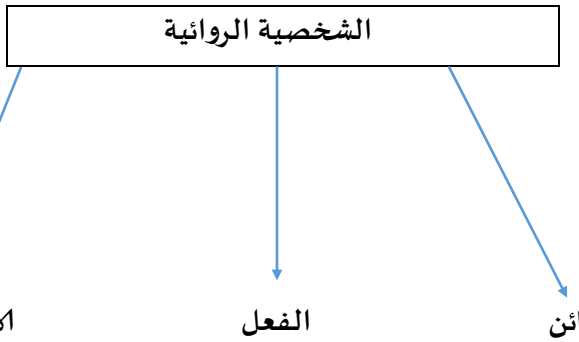
الفئة الأولى: الشخصيات المرجعية (Personnages refrentiels) وهى التى تعكس الحقيقة، وترجع إلى مجموعة مدلولات مؤكدة، ويمكن اقتفاء أثرها مثل الشخصيات التاريخية أو تلك التى توحى بمعنى ممتلىء ثابت في ثقافة ما، كما أن قراءتها تعتمد بطريقة مباشرة على درجة من مشاركة القاريء في هذه الثقافة إذ يجب أن نتعلمها ونتعرف عليها. ومن خلال اندماج هذه الشخصيات في ملفوظ محدد، فإنها ستعمل بشكل أساسى على "الإرساء" المرجعى الذى يحيل إلى نصوص كبرى للإيديولوجيا، و للكيشيهات، وللثقافة. وهي، إذن، تؤكد ما سبق أن سماه بارت "الأثر الواقعى". وسوف تشارك هذه الشخصيات، في الكثير من الأحيان، في تحديد استقلالية البطل، (فمهما فعل سيصبح فارسا مثل كريستيان دو تروى).[6]

الفئة الثانية: الشخصيات الواصلة[7] (Personnages embrayeurs) وهى الشخصيات التى تمثل علامات أو آثار تدل على الكاتب، أو القاريء، أو من ينوب عنهما: فهى متحدثة باسم أى منهم، كورال التراجيديا القديمة، المتحدثون السقراطيون، شخصيات تلقائية ارتجالية، حكائون وكتاب متكلمون، واتسون إلى جانب شارلوك هولمز،.... في بعض الأحيان، يصعب تتبعها. وقد يكون التواصل مختلفا (نصوص مكتوبة مثلا)، وفي هذه الحالة، فإن بعضا من الآثار التشويشية المتنوعة أو بعضا من أمور الستر والحجب يمكن أن تعرقل من فك شفرة "المعنى" لبعض الشخصيات، عندئذ، من الضرورى معرفة الفرضيات والسياق. فالكاتب ليس أقل حضورا وراء ضمير الغائب (هو) منه وراء ضمير المتكلم (أنا).[8]

الفئة الثالثة: الشخصيات المتكررة/الاستذكارية (Personnages anaphores) وفي هذه الفئة من الشخصيات تكون المرجعية إلى النظام الخاص بالعمل ضرورية. فالشخصيات تنسج داخل الملفوظ شبكة من التداعيات في شكل شذرات متناثرة في النص، متفاوتة الأحجام (جزء من جملة، كلمة، فقرة). وهذه العناصر تكون وظيفتها تنظيمية وتنسيقية. فهى علامات منشطة لذاكرة القاريء نوعا ما. وهى شخصيات متنبئة، أو تستشهد ببعض الذكريات، كما يمكنها تأويل العلامات وتفسيرها. فالأحلام ومشاهد الاعتراف، والتنبؤ بالأحداث واسترجاعها، وذكر أقوال القدماء كلها أشكال مميزة لهذه الفئة التى تجعل النص يحيل ما بداخله من عناصر إلى نفسه.[9]

ومن هذا المنطلق، تعد الشخصية الروائية عند هامون نظاما من التعادل المستقر توجه نحو قراءة النص بيسر. وترتكز دراسة أفعال الشخصية الروائية على منجزين من منجزات السيميائية السردية، إذ استقى هامون من النموذج الجريماسي مفهومين أساسيين للدور الموضوعاتى[10] Role Thematique أى الشخصية الروائية باعتبارها نمطا نفسيا أو اجتماعيا، وللدور الفاعلى Role actanciel بحسبانها قوة تتعلق في الأساس بالحيوية والفاعلية السردية. واستنادا إلى هذه الخطوات تغدو الشخصية حصادا يشكله النص السردى تدريجيا.

ويمكن تصور تخطيط مجمل، وفق ما ذكره فيليب هامون، عن تحليل الشخصية الروائية على النحو التالى:[11]



وهنالك توجه آخر، فقد اهتم بعض النقاد بالعلاقة بين القاريء وشخصياته. ففى دراسته عن الشخصيات الروائية من 1920 إلى 1950 قارب ميشيل زيرافا Michel Zéraffa بين مفهوم الشخص والشخصية الروائية، *"فالشخصية الروائية، في تصوره، تتضمن ثلاث درجات من الحضور الإنسانى، لأننا نرى فاعلا، وبطلا، وشخصا."* [12] أما دوكرو Ducrot وتودورف Todorov فقد عدا الشخصية الروائية "فاعلا": " *فى كل نص يعتقد* القاريء *أن الشخصية الروائية هى شخص حقيقى، وهذا التفسير يستند إلى عدة قواعد متضمنة في النص*". [13] ومضى ميخائيل باختين خطوة أبعد من ذلك، فاستبعد كل معرفة خاصة بالشخصية تكون خارج العلاقات التى تربطها بالغير، فالكاتب، من وجهة نظره، *"هو القاريء الأول لنصه، وهو الذى يتماهى أولا مع الكائن الروائى ليتسنى له، بعد ذلك، أن تكون هناك مسافة بينهما"*. [14]

وفي إطار العلاقة التى تربط القاريء بالشخصية، تأتى مقاربة فانسون جوف Vincent Jouve التى تعد الشخصيات الروائية أثرا في الرواية L'effet personage dans le roman [15]، وتعتمد على دراسة العلاقات التى تربط القاريء بالشخصية، واعتبار هوية الشخصية الروائية أو الكائن الروائى نتاجا لتفاعل النص والقاريء معا، وأداة نصية في خدمة مشروع الكاتب الذى يحدده في نصه، وحجة أو تعلة لوجود بعض مشاهد الرواية. وسوف يحاول البحث الاستئناس بجوانب من نموذج فيليب هامون السيميولوجى في تحليله للشخصية الروائية في نص خاتم سليمان، والإفادة من قراءة فانسون جوف السيميو براجماتية Semio-pragmatique التى تعتمد على تلقى القاريء ودرجة تماهيه أو تعاطفه معها.

يتخذ القص مدينة الأسكندرية، الأرض الكوزموبوليتية الحاضنة لشتى الأطياف والملل والعقائد، أرضا تدور عليها الأحداث. واختيار الأسكندرية بوتقة للحكى حولها من فضاء جغرافى إلى فضاء أسطورى محمل بالدلالات، ومشبع بالرموز. الأسكندرية في ذاتها فضاء مختلف، يحمل طبقات من الأعماق، ويحمل مدنا مندثرة فوق بعضها. هى فضاء مثار في السرد يربط التحولات الآنية التى تدور على سطحه بالحضارات والحيوات التى اعتملت في أعماق طبقاته، ومدنه المطمورة، وأزمنته الغابرة. كما يعكس تحولات المجتمع المصرى على مدى ثلاثين عاما من خلال حياة عازف العود، و صاحب الصوت الرخيم (داود عيسى عبد الملك) المواطن المصرى اليهودى، أو الخواجة داود، عاشق الأسكندرية. تبدأ القصة في يوم من شتاء الأسكندرية عام 1951 وتنتهى في أكتوبر عام 1981. يتمهل الراوى عند سنوات حاسمة في حياة الشخصيات والمجتمع، ويعبر فوق سنوات أخرى صامتة. يتزوج (داود) ثلاث مرات. وينجب ثلاثة عشر ولدا، يختطف الموت سبعة منهم في سن الطفولة وأوائل الشباب، ويبقى ستة. يذهب ولدان من أولاده (أبناء الزوجة الأولى) إلى أرض الميعاد، وترغم شقيقتهما الكبرى على السفر إلى الخارج باعتبارها آخر يهودية من أب وأم

يهوديين. أما ابنه (سليمان) من زوجته المسيحية إيلين وابنته (منى)، فهما يمثلان جذوره الممتدة في الأسكندرية. يبتاع (داود)، يوما ما، خاتما، يخبره الصائغ أنه كان للموسيقار سيد درويش، وأنه سحري، يجد في الخاتم ملاذا واعتقادا أن شهرته وأحلامه وطموحاته سوف تتحقق، فيشيد مملكة من الوهم يعيش فيها سنوات عمره، إذ يعتقد أن قوة الخاتم السحرية هى التى حولته فجأة ودون أى أسباب منطقية من مجرد عواد ومطرب إلى ملك حقيقى يمتلك المال والسطوة وقصر بنيوتى باشا، وعندما تخبأ زوجته الخاتم، ويظن أنه ضاع منه، ينهار الحلم الجميل، ويستكين إلى العزلة والاكتئاب. ويعود، مضطرا، إلى شقته الصغيرة في محرم بك ليموت، على شاطيء البحر، بعد سبع سنوات من العزلة. ثم يظهر الخاتم مرة أخرى مع (سليمان) ابن داود، وتتصارع على الاستحواذ عليه بعض القوى التى تعكس أطيافا مختلفة من المجتمع المصرى. ومن خلال هذ الصراع يرصد النص ظواهر جديدة لحقت بالمجتمع، ويميط اللثام عن أنماط مختلفة من الفكر الدينى والسياسى.

1- حزم الشخصيات بين الثنائية والتفرد:

تعد الثنائيات الضدية نظرة فلسفية عميقة تبنى عليها منظومة فكرية فلسفية دينية أسطورية علمية نقدية تجمع بين طرفين تربطهما علاقة تضاد. وحقيقة الوجود تؤسس على تقابل دائم بين طرفين. فالخير والشر يجتمعان في ثنائيات ضدية لا متناقضة، وكذلك الظلام والنور، والوجود والعدم، والبقاء والفناء. فثمة علاقة بين المتضادين المجتمعين في ثنائية، فلا ينفى أحدهما الآخر، بل قد يكونان معا علاقة تواز. كما أنهما من هذا المنظور، يتكاملان لا يتناقضان.[16] وهو الأمر الذى لا يعنى الانفصال والتباعد. فكل طرف من طرفى الثنائية يسوغ وجود الآخر. وهذه هى الفكرة الأساسية التى يقوم عليها إيقاع الكون. وفي دراسته عن الأنثربولوجيا البنيوية، وجد ليفى شتراوس أن المفاهيم الثنائية تشكل جزءا من طبيعة الإنسان، وعندما بحث في تداخل الأضداد في تركيب الأسطورة، رأى أن كل أسطورة تقابل مجموعة من المفاهيم المتعارضة والمتقابلة.[17] وينسحب هذا الأمر على الأدب أيضا الذى يعبر، في جوهره، عن الإنسان في كل حالاته وعلاقته بالكون.[18] وعلى غرار الكون الذى يعد أساس الإيقاع الثنائى وبنيته، استطاع شريف مليكة أن يشكل عالما من الثنائيات، المتضادة حينا، والمتقابلة أو المتوازية حينا آخر على مستوى الشخصيات ليضيف إلى الرؤية اتساعا ومدى ورحابة. فقد رسم الكاتب شخصية الخواجة (داود عبد الملك) بكل تفصيلاتها الدقيقة متجاورة مع شخصية (الشيخ حسنين البصرى) متعهد الأفراح، والمقرىء في المواسم والمآتم، المنتمى لجماعة الإخوان المسلمين. كما شكل سمات شخصية (سليمان ابن الخواجة داود) لتواجه شخصية (لطفى ابن الشيخ حسنين)، وجاءت شخصية (قمر) زوجة الشيخ (حسنين) وعشيقة (داود) في مقابل مع شخصية (بنهار) زوجة (لطفى) وعشيقة (سليمان)، وكانت شخصية المفكر الليبرالى (رشاد فكرى) مضادة لشخصية القيادى الإخوانى (محمد البورى)، كما مثلت شخصية الدكتور (رشاد فكرى) اليقين الراسخ الذى أغتيل من أجله. وإذا كانت كل شخصية تمثل طرفا يقف بالنسبة لطرف آخر في موقف التجاور أو التقابل أو التوازى أو التضاد، فإن كل طرف تبرز ملامحه أكثر وضوحا في وجود ملامح الآخر المفارق أو المجاور، وينجح الراوى من خلال هذا الاختلاف في تشكيل صورة متآلفة متكاملة للحياة في وحدة منسجمة، وبنية عامة للنص. وأمام هذه الثنائيات تقف في المقابل صورة (إيلين) زوجة (داود) الأخيرة، فتاة ملجأ العذراء التى حرص النص على تفردها، ونموها في خط مستقيم لا تحيد عنه، فقد تذرعت بالإيمان الراسخ الذى صاحبها طيلة حياتها. تسعى هذه الثنائيات إلى يقين متوهم مثله الخاتم وقوته السحرية، ولكن هنالك من يتشبث بيقين الإيمان بالعقائد الدينية أو الفكرية.

2- الأوجه المتنوعة لتجليات التوهم واليقين:

2-1 الخواجة داود والشيخ حسنين: فن الحياة ووالوعى المبتسر

قبل بداية الفصل الأولى، يمهد الكاتب بمقدمة عبارة عن فقرتين إحداهما لنجيب محفوظ من (ملحمة الحرافيش) تأتي في شكل تساؤل عما حدث للحارة: *" ماذا يحدث بحارتنا؟ ليس اليوم كالأمس. ولا كان الأمس كأول أمس. أمر خطير طرأ. من السماء هبط أم من جحيم الأرض انفجر؟"* [19]. والفقرة الثانية للكاتب التركي باموك من رواية (ثلج) على لسان شخصية من شخصياته القصصية التى توجه حديثها للكاتب نفسه، وتقول له إنه سوف يخبر القراء بألا يصدقوا شيئا مما يقوله عنه أو عن أى شخصية أخرى. ثم تأتى الصفحة الثانية تحمل عنوان: فكرة لاحقة، وتقتبس فقرة أخرى من (ملحمة الحرافيش): *"تحدث أمور في السر والعلانية. الحارة الغارقة في نشاطها الدائب لا تفطن له. قليلون جدا من يلاحظون أشياء دون أن يرتبوا عليها نتائج ذات بال. والقلوب ثملة بالآمال مؤمنة بالضياء."* [20] تنتمي هذه الفقرات الثلاث إلى عتبات النص أو وفق مصطلح جيرار جينيت G.Genette: Le paratxte[21] أى كل ما يحيط بالعمل الأدبي من عنوان أو طريقة وضع اسم المؤلف، أو المقدمة أو صفحة الغلاف وطريقة رسمها، أو الهوامش التى يمكن أن توجد في العمل[22]. ويمكن تسمية هذه العناصر أيضا البرزخ أو أهداب النص. ولعل ترجمة محمد آيت ميهوب Le paratexte بالنص الموازى هى أكثر الترجمات اقترابا من معنى المصطلح: " *فالنص الموازى هو مجموع العناصر النصية وغير النصية التى لا تندرج في صلب النص السردى، ولكنها به متعلقة وفيه تصب، ولا مناص له منها"*.[23] تمثل هذه الفقرات الثلاث تلك المنطقة الخافتة الغائمة التى يلتقى فيها الكاتب والراوى، وتتشابك فيها خيوط الواقعى والمتخيل. فالكاتب يختار هذه الفقرات الدالة ليقيم معادلا موضوعيا بين حارة محفوظ والمجتمع الذى ينتظر القارىء أن يحدثه عنه، وفي الوقت نفسه يعمد إلى حيلة خروج إحدى شخصياته عن سياج النص، بل خروجها عن هيمنة الكاتب وسيطرته، وتحولها من كائن ورقى إلى كائن حى يتمرد على مبتكره، ويدعو القراء لعدم تصديق ما يقال عنه. وهى حيلة أدبية تشد انتباه القارىء، وتثير خياله، وتجعله متعاطفا مع الشخصية الثائرة التى أصبحت تجاذبه أطراف الحديث. وبينما يستغرق القارىء في التفكير في ذلك الأمر الذى سوف يحدث، وفي تلك الشخصية المتمردة، ينسحب الكاتب، ويدخل الراوى عالمه المتخيل، وكأنه يكمل اللعبة التى شرع فيه الكاتب، فيبدأ الأحداث من قلبها in medias res، بل ينسج كلماته من بداية الخيط الذى مده الكاتب في المقدمة:

> *"بتلك الأفكار كان يدور ذهن "داود عبد الملك" وهو يتأمل ما حدث له اليوم. اليوم بالذات؟ شعور طاغ مسيطر عليه لساعات الآن بأنه يوم فريد، مختلف، خلاف باقى الأيام. تتوالى الأزمنة وتتعاقب الفصول عاينا، ويجيء الرجال ثم يذهبون، فلا نعرف من أين جاءوا أو إلى أين مضوا، وكل بضع سنوات يأتينا رجل متميز عن الباقين ذو سمة فريدة، يأخذ بألبابنا ويهرنا لبرهة من الزمن، ولكنه لا يلبث أن يتوارى مع من توارى من قبله"*.[24]

"إذا كان العنوان هو أول ما يفضى إلى النص، بينا خطاب المقدمة هو الإفضاء الثانى، فإن البداية" هى استجماع تلك الفضاءات الخطابية والنصية في علاقة جدلية تفضى بدورها إلى رحاب التخييل".[25] تبدأ أحداث القص بجسر واصل بين عالمين، بين صمت الكاتب الذى انسل من القص، وحديث الراوى العليم الذى احتل مكانه في جمل البدايات، وتولى المهمة: (***بتلك الأفكار كان يدور ذهن "داود عبد الملك" وهو يتأمل ما حدث له اليوم. اليوم بالذات؟***) على الرغم من أن البداية بالجار والمجرور، فنحن بإزاء جملة فعلية لها متعلقاتها السابقة على الفعل المحورى فيها وهو (كان). هذه الجملة الفعلية تحمل وظيفة إخبارية، إذ تحدد زمن النص العام، كما أن التعيين الإشارى يحمل أيضا معنى الإخبار. فالجملة عبارة عن: أفكار + شخصية داود عبد الملك + تأملات + حدث مشهود + زمن آنى (اليوم). فالأفكار، و(داود عبد الملك)، والحدث المشهود بل الأحداث كلها، والأزمنة كلها عناصر سوف يركز

عليها السرد، وستشكل فصولا تترى. فقد شملت البداية " *العرض الذى يمنح الملامح الأساسية للسرد، والطعم الذى يجذب انتباه القاريء، وهذان الشرطان الضروريان يفسران تنوع البدايات الروائية*".[26] كما أتاحت هذه البداية استقبال مكونات الرسالة اللغوية والفكرية للنص، فهى كالحجر الذى ألقى به الراوى في البحيرة الساكنة للقاريء الذى ما زال بعد يشكل أفق انتظاره وتوقعاته، فتتسع معنى الدلالة، ويتسرب النور إليها، ويتحول الغموض و الكثافة التى تشير إليهما الجملة الأولى إلى حقول رحبة ودوائر متسعة تفضى إلى المعنى، ينحسر النص عنها شيئا فشيئا، فتتضح جلية. فمن الوهلة الأولى يجعل الكاتب االقاريء يتساءل عن تلك الأفكار؟ وهل هى متصلة بما جاء في المقدمة؟ ثم ما يلبث السرد أن يبلور إدراكا أوليا بأن هذه الأفكار تتعلق برجل متميز يجود به الزمان بعد توالى الحقب وتعاقبها. وقد حققت هذه البداية وظائفها الأربع التى حددها أندريا. د. ل: ابتداء النص (وظيفة تقنية)، إثارة اهتمام القاريء (وظيفة إغرائية)، إخراج التخييل (وظيفة إخبارية)، انطلاق القصة (وظيفة درامية)[27]، واختزلها، فانسون جوف في ثلاث: الإخبار، وإثارة الاهتمام، وإبرام عقد القراءة. فأجاب نص (خاتم سليمان) منذ جمل الاستهلال عن الأسئلة الثلاثة التى طرحتها وظائف جوف: متى؟ أين؟ من؟.

ذات مساء شتاء أمشيرى عام 1951 ينشغل ذهن (داود عبد الملك) بتساؤلاته عن ذلك الزمن الذى يأتى برجل متميز عن باقى الرجال. فهذا اليوم هو يوم مشهود في حياته إذ التقى بالفعل بالرجل الذى أخذ بألباب المجتمع المصرى، وبهر أفراده، قابل الخواجة (داود عبد الملك) مع صديقه الشيخ (حسنين البصرى) اليوزباشى جمال عبد الناصر في مقهى خليل أغا بمحرم بك. إن هذه (الأفكار) هى النواة الأولية التى سوف يقيم السرد من حولها مداراته المختلفة. أفكار متنوعة، متعددة الأوجه، ومختلفة المشارب.

شكل القص ملامح (داود عبد الملك) بادئا بأفكاره، فرسم صورة للكائن بداية بالاسم، ثم التكنية، وسوف نلاحظ تدخل الراوى العليم في السرد بتعليقات قليلة، فهو راو (متباين حكائيا) أى ليس شخصية من شخصيات السرد: *"كان داود عبد الملك حينئذ، أو دعونا ندعوه كما يدعوه الجميع "الخواجة داود"*[28]، فالصورة الجسدية:

> *"كهل، على مشارف الخمسين، متوسط البنية، يميل إلى القصر، ولكنه وسيم منمنم القسمات، أسمر البشرة في حمرة نحاسية نفحها به هواء البحر وشمس مدينته الساطعة، والعينان العسليتان الضيقتان في لمعان متوهج دائما، والشارب الملفوف المتناسق مع لمعة شعره الأسود ذى الجزر البيض عند سبليه وفوق قمته، المدهون والمصفف بعناية على الدوام... يعشق الحياة والطرب والمزاح، يحب الناس جميعا، ولكنه يعشق النساء."*[29]

ثم الصورة النفسية التى بدأها النص بأفكاره وتأملاته، وسوف تصاحبه هذه التأملات طوال حياته على مدار السرد وأحداثه بدءا من علاقته بصديقه الشيخ (حسنين المصرى): "*وكان الخواجة داود الصديق الوحيد الذى خرج به من دنياه المحدودة جوانبها، يتقابل معه بصفة شبه يومية لسبب العمل أولا ثم كأصدقاء وأرباب جيرة واحدة*"[30]، و ثم علاقته بالخاتم الفضي: "*ومايزال يعبث في جيب معطفه بالخاتم الفضى الذى قبض عليه ثم أخرجه ليضعه حول بنصره، فانتابه ذلك الشعور الغامض بالقوة الكامنة بداخله كما كان قد اعتاد كلما وضع الخاتم حول إصبعه*"[31]، ولقائه بجمال عبد الناصر اليوزباشى، ثم رئيس الجمهورية "*وبعد رشفتين وجد نفسه هائما في حلم أن يرى بلده "مصر" دولة مستقلة، لا وجود لأجنبى يفرض وصايته على أرضها، ولكونه أضحى مشاركا من جديد في العمل الوطنى الذى كان قد تركه وراءه مع سنوات الشباب التى انحسرت ... بكل تلك الأفكار هام داود عبد الملك*"[32]، وصلته ببنيوتى باشا الذى جعله ملكا حقيقيا بامتلاكه مصنعا كبيرا، وقصرا فخيما، وأموالا طائلة: " *فأذعن هو للأمر الواقع وابتسم ممتنا للقدر وهو يعطيه المال والجاه والشهرة، من دون حساب، ومن دون أن يسعى هو لذلك الجاه أو المال يوما. وأخذ يعبث بالخاتم الفضى المحيط بخنصره*"[33]، وبغرامه بقمر زوجة صديقه الشيخ حسنين، فقد كانت

"حواء التى خلقت لتوها من أجله، وخرجت من وسط أمواج البحر، لتؤنسه في حياته" [34] ولقائه باللواء كامل فياض الذى طلب منه مغادرة البلاد *" استأذن داود وانصرف وهو يغالب دمعه حتى لا يفر أمام الرجل الغريب، وهو يعبث بالخاتم الفضى حول إصبعه في عصبية متسائلا عما إذا كان فقد مفعوله السحرى"* [35] ومقابلته مع الشيخ (فودة) أحد قادة الإخوان المسلمين في الأسكندرية: "*ما الذى يحدث من حوله وكيف تسير به الأيام إلى ذلك المنحدر الذى لا نجاة منه(...) ولكن عليه أن يتماسك حتى لو كلفه ذلك أن يمثل دورا في تلك المسرحية!.. فلماذا إذن هبت كل تلك الرياح هكذا دون سابق إنذار تجاهه؟ (...) وكأنه بسكين حاد، شق داود بسمة فوق وجهه المكفهر واستحضر نبرة ضاحكة بادر بها الشيخ*" [36]، ثم عزلته في بيته سنوات سبع بعد تأميم المصنع والقصر الفخيم، يتصل بالعالم الخارجى من خلال ما يصل إلى أذنيه عبر الراديو، حتى ذلك اليوم الذى انتشرت فيه أخبار الهزيمة، وذرفت الدموع وانطلقت الصرخات، وخرج (داود) من منزله هائما على وجهه، متجها إلى البحر:

> *"الدموع تتكور على عند أركان عينيه ثم تنساب فوق خديه متدحرجة (...) وتسارعت أنفاسه أكثر، وتصاعدت ضربات قلبه أكثر فأكثر، ولكنه ناء بكل حمل(...) وتذكر في لحظة خاطفة وكأنها وميض من البرق لمع فجأة خاتمه المسحور، ذاك الذى لو لم يكن اختفى عنه في تلك الظروف الغامضة ما كان ليحدث له أى من هذه المصائب التى حلت به منذ اختفى وإلى الآن. بل خطر له لحظتها أيضا أنه لو لم يكن قد استرده من جمال يوم زاره بمنشية البكرى لربما حال بقاؤه معه للآن دون أن يحصل ما حصل بالبلد اليوم!".* [37]

اختيار الكاتب الموسيقى (عزفا وغناء) مهنة (لداود عبد الملك) اختيار يعبر عن دور الأسكندرية الحضارى في تشكيل المزاج الثقافى المصرى في هذه الفترة. وكما كان (سيد درويش) رمزا للغناء والأسكندرية، عكست شخصية (داود) صورة الفن في المجتمع السكندرى, وكأنه امتداد لفنان الشعب. وطوال حياة (داود عبد الملك) قبل حصوله على الخاتم كان يشعر بأنه *" غير مرئي، كائن شفاف، لا يكاد الناس من حوله أن يبصروه أو يميزوه عن بقية أترابه من أهل الطرب، ولا من بين أهل محرم بك، ولا حتى عن بقية اليهود الذين عاشوا بالأسكندرية منذ مئات السنين"* [38] حتى ذلك اليوم الذى اشترى فيه الخاتم في يناير 1950 *"وحالما وضعه في خنصره الأيسر، انتابه يومها شعور قهرى بأن ذلك الخاتم الفضى الذى كان – طبعا - السبب الرئيسى في نجاح وشهرة الشيخ سيد درويش، سيصير له دعما ورفعا لشأنه من ذلك اليوم. شعر يومها، ولأول مرة بالتميز وبنزعة التفوق عن بقية أترابه لا يدرى كنهها".* [39] صار الخاتم سمة فارقة في حياته، حيث يمكن التأريخ لحياته بمرحلة ما قبل الخاتم أو بما بعدها. فقبل الخاتم كان عالم الخواجة (داود) ينحصر ما بين نغمات العود وصديقه الحميم (الشيخ حسنين)، ولكن بعد الخاتم بنحو سنة، وتحديدا بعد مقابلة (جمال عبد الناصر) في المقهى بدأت أحداث جديدة تشق مجرى حياة الخواجة (داود). فبعد الأيام الأولى لثورة الضباط، تباعد صديقه (الشيخ حسنين) عنه، وعندما طالت الجفوة، و زاره (داود) يسأله عن أسباب تباعده عنه، فوجيء بصديقه الوحيد يطالبه بمغادرة الأسكندرية أسوة بأهله وأقاربه اليهود الذين رحلوا عن مصر، يغضب (داود) بشدة ويحزن، بل يستنكر فكر صديقه، وفكرة ابتعاده عنه. فقد انسل الراوى إلى دروب ذاته، غاص في مسالكها النفسية حين صور الكدر الذى ألم به: *"يتذكر كلمات الشيخ حسنين فينقبض قلبه في صدره، ويتلوى كمدا من جديد، فيستسلم لموجة أخرى من اليأس الممزوج بالدمع".* [40] وعندما عبرالنص من قلق (داود) من خطوة تأميم شركة ملاحة قناة السويس على الرغم من وطنيته، وتاريخ كفاحه، وإعجابه الشديد بالرئيس جمال عبد الناصر فإنه:*"لم يستطع أن يمنع عنه تلك الغصة التى انتابته لما تفكر به من احتمال انتقام فرنسا وإنجلترا المتوقع، وأين سيؤدى هذا بالثورة التى كانت ما تزال بعد تخطو أولى خطواتها في إدارة شئون البلاد. وقف يصفق مع المصفقين*

ولكن خاف داود على الثورة ومن أجلها، وخشى على كفاحاته الوطنية، ومشاركته لعبد الناصر أفندى والشيخ حسنين من أجل مصر." (41)

لجأ السرد إلى "تقنية الحلم" التى تتيح الولوج إلى عالم الذات واستبطان خفاياها، باعتبارها (أى لغة الحلم) لغة اللاوعى التى تفكك الواقع ومعطياته ثم تعيد بناءه مرة أخرى، ليصبح الحلم أداة مهمة لفهمه وتفسيره. كما عكست هذه التقنية، بطريقة غير مباشرة، ما يدور داخل نفس (داود)، ودرجة تعلقه بالخاتم، ويقينه المطلق أن خاتمه المسحور الذى عاش معه ثمانى سنوات، منذ الحصول عليه عام 1950، وحتى ضياعه عام 1958 هو الذى تحكم في حياته خلال هذه الفترة. مهد الراوى لمشهد الحلم بعدة أحداث درامية تلاحقت تباعا على حياة (داود)، بدءا من قرار تأميم شركة ملاحة قناة السويس، ثم رغبة الدولة في تأميم مصنع (داود) وقصره، ومقابلة الشيخ (فودة) أحد قيادى جماعة الإخوان ومطالبته بالرحيل. وضياع عقود ملكية المصنع، وانتهاء بفقدان الخاتم. حدد الزمان: نوة الغطاس في التاسع عشر من يناير عام 1958، رياح شديدة تعصف بالأسكندرية، وتعصف أيضا بحياة (داود). في قصره المنيف يحلم بأنه:

> "كان ملكا متوجا، جالسا فوق كرسي العرش وسط بهو كبير مملوء عن آخره بالرعية (...) انسابت موسيقى بإيقاعات راقصة (...) قامت راقصات شقراوات وسمراوات تتمايلن (...) وهم الملك بالغناء(...) وسط ذلك الجو البهيج تسلل إلى البهو رجل مخيف ملتفح بعباءة طويلة سوداء غطت جسمه كله وحتى وجهه، ما عدا عينيه البارقتين، تقدم مستغلا الجلبة المبهجة من حوله وهو يغنى، وهجم عليه في غفلة من الحراس وانتزع من يده الخاتم – الذى بدا في الحلم أكبر وأكثر رونقا ولمعانا- ثم في لحظة كان قد اختفى". (42)

ويهب (سليمان) ابنه ليلحق باللص، ويجتاز الصحارى الشاسعة، ويبارز الرجال الأشداء، ويرجع إليه الخاتم بعد أن وجده في باطن سمكة ابتاعها مقابل مبلغ كبير ليسد رمق أسرته. والحقيقة أن الحلم إذا كان يفسر واقع ارتباط (داود) بالخاتم الذى جعله ملكا حقيقيا متوجا، بعد أن كان ملكا للغناء فحسب، فإنه يرهص أيضا بما سوف يحدث، عندما يصبح الخاتم في حوزة (سليمان) الذى سوف يضيعه في البحر،على نقيض الحلم تماما.

ولأن الشخصية وحدة دلالية يبنيها السرد من خلال علاقة طردية كى تتكون سماتها الدلالية، فقد شكلت الأحداث والأفعال شخصية (داود)، أو بعبارة أخرى نحتتها، فإذا بالشكل الفارغ للشخصية، وفق مصطلح فيليب هامون، يكتمل في نهاية النص من خلال التراكم الدلالى، ومن خلال الأثر السياقى، فالشخصية حصاد له. والدور الموضوعاتى لشخصية (داود) هو المصرى اليهودى المشرب بثقافة الوطن، أما دوره الفاعلى، فهو ذات Sujet تبحث عن المال والشهرة Objet من خلال مساعد Adjuvant هو يقين متوهم يمثله الخاتم، والخواجة بنيوتى، ولكن هذه الذات تقابلها صعوبات Opposant في طريق بحثها: تأميم قناة السويس من ناحية، وجماعة الإخوان المسلمين من ناحية أخرى. تحقق شخصية (داود) معنى البطولة أو الشخصية الرئيسية في النص إذ ينسج القص حوله، وتتفرع الحكايات بشخصياتها المختلفة. ويمتد السرد ليلقى جانبا على حياة ابنه (سليمان) في صحبة الخاتم. ولكن (داود)، من وجهة النظر السيميائية، يظل بؤرة الحبكة السردية الذى تمتد منها خيوط كثيرة إلى شخصيات القص الأخرى. فضلا عن أنه يتمتع باستقلالية، فكثيرا ما ينسج المشهد السردى حوله دون الاعتماد على وجود شخصيات أخرى في حيز المشهد.

والواقع أن مدلول الشخصية لا يتشكل من خلال التراكم والتحولات فقط، ولكن من خلال علاقة التقابل مع شخصيات (الملفوظ) الأخرى، حسب تعبير فيليب هامون، وهذه العلاقة تتحرك على مستوى الدال، كما تتحرك على مستوى المدلول وفق روابط التشابه والاختلاف. فجاءت شخصية (الشيخ حسنين) لا تقابل شخصية (الخواجة

داود)، وإنما تجاورها. فالشيخ (حسنين) كان يخفى عن صديقه الوحيد (داود) انتماءه إلى الجماعة، كما أنه لا يملك خاتما سحريا كصديقه، ولكنه يؤمن إيمانا مطلقا بمباديء الجماعة، بل يضحى بعلاقته بصديقه، ويفقد حياته من أجل يقين متوهم. كلاهما (داود وحسنين) وجهان مختلفان ليقين زائف. يمعن السرد في إلقاء الضوء على مصرية داود الخالصة: فداود *"اسكندرانى أبا عن جد، نشأ وترعرع في شوارعها وحواريها"* [43] *يدعوه الجميع "الخواجة داود لأنه لم يكن مسلما"* [44]. أما (الشيخ حسنين البصرى):

> *" فكان رجلا سمينا ضخم البنية قويها، يتباهى دوما بأصوله التركية التى جلبت إليه معها تلك البشرة البيضاء والشعر الأسود الناعم الذى ملأ رأسه دون أدنى إشارة للصلع أو الشيب رغم كونه في منتصف العقد السادس، وهو لا يرتدى إلا الجبة والقفطان والعمة الحمراء و(الكاكولا)، تيمنا بالعامين اللذين أمضاهما بالأزهر قبل نحو عشرين عاما، كان عملاقا معمما وملتحيا ولكنه قد التبس روح وعقل طفل في العاشرة، بشوش الوجه والقسمات، بسيط السريرة وشديد المرح حتى غابت عنه هيبة العلماء ورهبتهم إذ كانت الضحكة المجلجلة لا تفارقه، قليل الكلام بصفة عامة وخصوصا الجاد منه، وقليل الحيلة في أغلب الأوقات."* [45]

وفضلا عن أنه قليل الحيلة، فأفعاله مبتسرة، فحين يتحمس لفكرة، تستحوذ عليه، وتسيطر عليه، ولكنه لا يستطيع أن يتمها كدراسته في الأزهر، وكزواجة الأول من فتاة ليل *"صمم أن يقترن بها لينتشلها - في غمرة حماسة وقتها - من أحضان الرذيلة. ثم طلقها في غضون عام – بالطبع - من بعد أن أنجبت له بكريه "محمد" الذى لا يعرف عنه اليوم شيئا"*. [46] كما أنه لم يكن مقتنعا اقتناعا كاملا بمباديء الجماعة: *"التى لم يكن لينتمى إليها إلا بإلحاح من (الشيخ فودة) وخوفه من يده الطائلة لو لم يطاوعه"*. [47] نلاحظ تدخل الراوى العليم في الوصف من خلال لفظة (بالطبع)، وحضوره الفاعل في الحكى. . فالدور الموضوعاتى (للشيخ حسنين) هو السذاجة الغريرة، والوعى المبتسر. أما الدور الفاعلى فهو يمثل الذات Sujet، باحثة عن رضا الجماعة، تقابله صعوبات متمثلة فى السلطة الرافضة للتنظيم والجماعة، ويؤازره إخوان من جماعته.

رسم السرد صورة للصديقين عميقة الدلالة والمفارقة على مستوى الشكل والمضمون. إحداهما لشيخ مصرى، يكنى بالبصرى، يتباهى بأصوله التركية، ويحرص على ارتداء الزى الأزهرى، ولا يتورع أن يقطع علاقته بصديقه الوحيد، ويطالبه بالرحيل عن وطنه نزولا على رغبة الجماعة التى ينتمى إليها. والأخرى لمصرى أبا عن جد، عاشق للأسكندرية والغناء والعود، يحمل لقب خواجة لأنه غير مسلم، ويشارك في العمل الوطنى ليحرر بلاده مصر من الاحتلال الإنجليزى. ومن خلال الوصف الدقيق للشخصيتين ثلاثى الأبعاد (الصفات الجسدية والنفسية والاجتماعية)، يثير السرد تساؤلا حول وطنيتهما ومعنى الانتماء؟ أيهما جدير بالانتماء للوطن: من يتباهى بأصوله التركية، وينقاد لقوانين الجماعة دون إعمال عقله، أم من يعتز بعناصره المصرية، ويجعل وطنيته سلوكا؟: *"الرجال لا يبكون! نعم لا يبكون، حتى عندما يشكك أصدقاؤهم في حقيقة انتمائهم لوطنهم، لا يبكون (...) عندما ينعتهم أهل بلدهم – الأسكندرية - بالخواجات طيلة حياتهم لأنهم لا يتبعون دين الأغلبية، في حين يدعون المهاجر والوافد إلى البلد، التركى أو الشامى – المسلم - بالحاج فلان أو الأخ فلان.* [48] فعندما قرر ابنا (داود) من زوجته الأولى أن يرحلان إلى إسرائيل في صيف 1948، كانت خسارة (داود) فادحة، ومرارته شديدة إذ كان يسائل نفسه: *"ألم تجر نفس الدماء في عروقهما؟ أم كيف تأتى لهما أن ينتزعا أنفسهما انتزاعا هكذا من وطنهما وبيتهما؟ ويذهبا ليصنعا لأنفسهما وطنا جديدا؟ كيف تمكنا من ترك أهلهما وناسهما من وراء ظهريهما، ورحلا باحثين عن أهل وناس جديدين ينتسبان إليهما من جديد؟ لم يستطع أبدا أن يفهم.* [49]

تنمو الشخصيتان، وتتطوران، بل تتحولان تحولا كليا. فبعد أن كانتا متقاربتين يجمعهما الفن والصداقة، فقد فرقهما الفكر المتشدد، والرغبة في الانتقام. وعلى الرغم من أن السرد يوسع من هوة الاختلاف بينهما، فإنهما يبدوان ثنائية متجاورة، ساقها النص لتتسع الدلالة، ويبرز المعنى. كلاهما يطرأ عليه تحول ونمو. الخوف من الجماعة والانقياد لهم يجعل الشيخ (حسنين) يضحى بصديقه، والجرح الغائر في قلب (داود) يدفعه للوشاية بصديقه المقرب، وللانتقام منه ليزج به إلى السجن ليموت سريعا بين جدارنه، وكان هو الذى سبق أن توسط له عند الرئيس جمال عبد الناصر ليخرجه من المعتقل، ويصحبه بنفسه من القاهرة إلى الأسكندرية. جاءت شخصية (داود) لتمثل، في ظننا، المعادل الموضوعى للأسكندرية الحاضنة للحضارات المختلفة، وللأديان المتباينة، وللاتجاهات الفكرية المتنوعة. (داود) مصرى، يهودى الديانة، تزوج اليهودية والمسيحية، وعشق المسلمة، وصادق الشيخ المقرىء، والأستاذ عبد الناصر حسين والد الرئيس (جمال عبد الناصر). جسدت شخصيته جوانب شتى للحياة: الفن غناء وعزفا وشعرا، والحب، والشهرة، والمال، والنفوذ، والضعف. أما الشيخ (حسنين) فيمثل التغير السلبى الذى حل بالوطن. يختلف مفهوم الوطنية لديهما. (فداود) يؤمن بالثورة التى شارك في إنجاحها والكفاح الوطنى من أجل إقامة الدولة المستقرة، أما (الشيخ حسنين) فالإسلام، في مفهومه، دين ودولة، والولاية الدينية، من وجهة نظره، هى الأحق فى الوصول إلى كرسي الحكم. كلاهما اقتسما (قمر) زوجة الشيخ (حسنين)، يضربها زوجها ولا يقدر جمالها، ويراها داود الحورية النورانية التى سحرته ذات فجر عند شاطيء البحر، فأعادت دفق دماء الشباب الغائرة في جسده الذابل وروحه الشاحبة. كلاهما يحمل يقينا متوهما يسعى إليه. كلاهما عاش أيامه، بطريقته الخاصة، سعيا وراء يقين متوهم.

2-2- سليمان داود ولطفى حسنين: الحياة بمذاق الفلسفة والحياة بمذاق المال والسلطة

تأتى شخصية كل من (سليمان داود)، مدرس الفلسفة الليبرالى، استكمالا لمعمار الثنائيات الذى عمد إليها السرد، في مقابل شخصية (لطفى) الباذخ الثراء. فهما تشكلان ثنائية ضدية. كلاهما، وهما أبناء الجيل الثانى يبحث عن يقين متوهم، وإمكانية تحقيق الرضا والسعادة من خلال الخاتم المسحور. يعيد كل منهما تفصيلات الزمن الماضى في دورة جديدة من دوراته المتعاقبة.

(فسليمان) يشبه والده: " *ببشرته البيضاء المكللة بشعر أسود فاحم السواد، أطلقه على سجيته طويلا مسترسلا - بحسب موضة هذه الأيام - فازداد به نحول وجهه المنمنم القسمات، المعتلى بإمارات حسن لم تنل منه السنون*"[50]. كما أنه ورث عن والدته شكا موسوسا جعله دائما في حذر من الناس، ولكن هذا الحذر لم يحل دون خداعه للاستيلاء على الخاتم. فهو طرح جديد، وصورة أخرى من صور اليقين والمعجزات. وإذا كان والده (داود) قد عاش حياته مؤمنا بقوة الخاتم الذى جلب الشهرة للشيخ (سيد درويش) من قبله والمال والحظوة له لدى سدة الحكم، فإن الخاتم لم يأت فيضه غامرا في حياة (سليمان)، بل في صورة طفرات ساحقة غيرت من مسارات حياته. واعتبرها هو كالرذاذ المستمر وليس كالسيل المنهمر كما كان اختبار أبيه مع الخاتم المسحور. انشغل فكر (سليمان) بموضوع المعجزات، وإذا ما كانت تتعارض مع نظريات العلم والمنطق. فتحول مفهوم المعجزة عنده من مجرد لفظ ليدل على المبالغة كأن يفوز بقلب فتاة دون عن أى ممن حولها من الشباب الوجهاء، تحول إلى يقين بعد ظهور السيدة العذراء فوق قبة الكنيسة، ورؤيتها من قبل جموع غفيرة من المسيحيين والمسلمين. وكما أعطى داود خاتمه الفضى للرئيس (جمال عبد الناصر) بعد أن حصل على رتبة البكباشى، ولم تمض سوى أسابيع حتى تولى الجيش في صبيحة 23 من يوليه 1952 مقاليد الحكم وتطهير البلاد، فإن (سليمان) أصر أن يضع صديقه الدكتور (رشاد فكرى) الخاتم في إصبعه أثناء مناظرة مع الشيخ (البورى) زعيم الإخوان في الأسكندرية. كما أنه وافق على طلب صديقه (ماجد البارودى) أن يعيره خاتم والده لبعض

الوقت ليحميه من الموت أثناء الحرب. آمن (سليمان) بقوة الخاتم، بل أرجع إليه بصيرته. فمحا كل منطق لعقله. كان لديه يقين من ضعف (لطفى حسنين) الجنسى الذى بدا له خاطرا عاصفا في البداية، عندما أبصر لوحات زيتية ونحاسية معلقة على جدار بيته لحوريات حسناوات تبرز مفاتنهن بصورة مستفزة، ثم غدا الخاطر فكرة خبيثة ارتاح إليها ذهنه حين شاهد (لطفى) بصحبة السيدات الجميلات في بيته، وأخيرا أصبح حقيقة عندما أقام علاقة مع (بنهار) زوجة (لطفى حسنين)، على الرغم من ذلك فإنه عزا استنتاجاته وبراهينه إلى قدرة الخاتم وسحره، وليس إلى بصيرته:

> *" هكذا فشلت هذه المحاولات المسطحة أن تمحو نظرة سليمان الفاحصة تلك الحقيقة التى شهدها الآن ببصيرته التى منحها إياه ذلك الخاتم المسحور(...) رفع ظهر يسراه ونفخ برفق فوق الحجارة الأربع الحمراء التى كانت تعتلى فص الخاتم ثم مسحه بكم القميص. ابتسم من جراء تلك الفكرة الخبيثة التى طرأت له بغتة كهذا، فانفرجت أساريره واستراح ذهنه ومضى يجول بين المدعوين محاولا أن يجد نديمه الليلة.*[51]"

عشق (داود) الحياة مجسدة في الموسيقى والغناء والعمل الوطنى والنساء، وفي يقين راسخ في قوة الخاتم السحرية، ولم يحد (سليمان) كثيرا عن مدارات عشق والده، ولكنه أصبغ عليها مسحة من الفلسفة والمنطق والصلوات الخاشعة التى اعتاد أن يختتمها بالسجدات المتتالية التى تعلمها في صباه من والدته. فأسس (جماعة الفكر الحر) في شقة تبرع بها أحد أساتذة الفلسفة بالدور الأول بعمارة شاهقة بالإبراهيمية، وكان الدور الأرضى عبارة عن مقهى اشتراه صاحبه من (أنطونيللى) اليونانى الذى كان يديره حانة طالما اعتاد (داود) أن يرتادها ويمتع روادها بغنائه وطربه، ولكنه لم يعرف أبدا علاقة والده بها. فالفلسفة والسجال الفكرى إذن هما تنويعان من تنويعات عزف الروح وغنائها. والولع بالنساء كان قاسما مشتركا بينهما. حملت شخصية والده قدرا يسيرا من التناقضات الإنسانية، بينما كانت عبارة (الكل باطل)، والابتسامة المنكسرة رد (سليمان) على المقربين إليه عند مواجهته بالمتناقضات السافرة في حياته. ولكن السرد قد رسم شخصيته هادئة، مهد لها بمعطيات تصور ردود أفعالها، وجعلها تنمو ببطء وتؤدة، وتحمل بعض بذور التماثل والتقارب مع شخصية الأب، وقدرا كبيرا من السذاجة والاستسلام في بعض الأحيان. حرص السرد على توضيح ملامحه الجسدية وإبراز ملامحه النفسية التى تشكلت في كل مرحلة عمرية، فتبدت سمات الشخصية الدلالية. يمثل التناقض التام الدور الموضوعاتى لشخصية (سليمان)، وتعد العبثية سمة مميزة له. فهو نموذج لخليط لا يمتزج من السقوط والقيام، ومن النسك والعربدة. أما دوره الفاعلى فهو ذات Sujet ترسلها نفس ضعيفة بحثا عن المتعة بنوعيها الروحية منها والمادية، تلتقى بصعوبات عدة منها نفسها التى تقع في هوة من عذابات الضمير بعد الانقضاض على الفرائس من النساء، والانتهاء من اللعبة. ثم يعم الشعور المتناهى بالاطمئنان بعد الغوص في صلاة طويلة وسجدة خاشعة. ومن الصعوبات التى واجهته أيضا سذاجته التى أوقعته بسهولة في براثن (لطفى) وزوجته(بنهار)، اللذين مثلا عونا له، واستغلالهما مركزه المالى المتواضع وضعفه أمام النساء للحصول على الخاتم. لم تحظ شخصية (سليمان) في السرد بظهور كثيف كما حظيت شخصية والده. ولكنه جاء امتدادا لنهاية طرف خيط قصة الخاتم الذى بدأ مع (داود)، وانتهى بالضياع على يد ابنه (سليمان)، وهو بذلك قد أتم وظيفته في السرد. كما أن السرد لم يقدم شخصيته مستقلة، ولكنه قدمها من خلال علاقتها بشبكة من الشخصيات الأخرى الثانوية التى قامت بدور فاعل في القص. فضلا عن أن الراوى لم يتدخل بتعليقاته في رسمها.

أقام السرد شخصية (لطفى حسنين)، ثمرة زواج الشيخ حسنين البصرى من قمر، على دعامتى التناقض والتنافر مع شخصية الأب، كما تبدت أعماقها تدريجيا مع كل موجة جديدة من موجات الأحداث. فهو متعهد الويسكى النظيف الباذخ الثراء الذى يصر الجميع في إحدى الحفلات على دعوته بالحاج، على الرغم من أنه لا يتوانى

عن التفوق عليهم في معاقرة الويسكى. قدم النص (لطفى حسنين) باعتباره شخصية جذابة مرحة، تطل أمارات النجاح من كل كيانه، سحر المدعوين بنوادره وحكاياته وضحكاته المتتالية التى تؤكد (لسليمان) أنه نصاب محترف، كما اهتم بإبراز ملامحه النفسية من خلال إلقاء الضوء على بعض ملامحة الجسدية: الشعر وحركات اليدين والأصابع، والضحكة المجلجلة، وكلها عناصر وظفها السرد لرسم صورة داخلية للشخصية:

> *"الشعر الكالح السواد، والنظارة الذهبية والشارب المنمق والضحكة الواثقة المجلجلة، والسترة الزرقاء اللامعة والكرافات الحريرى القانى الاحمرار، ثم يديه اللتين لا تكفان عن الحركة، لأعلى ولأسفل، ولليمين تارة ثم اليسار، وأصابعهما الغلاظ المحليات بخواتم ذهبية - ثلاثة على أقل تقدير - تنثنى وتنفرد تباعا مع حركات يدية المحسوبة والمتناغمة مع كلماته وضحكاته، وكأنها أصابع ساحر محترف يحوم بها مختالا فوق رءوس الجميع قبل أن يقول "جلاجلا" الشهيرة فتنقلب الوردة إلى حمامة تحلق من فوقهم."* [52]

وفي كل مشهد من مشاهد ظهوره يحرص السرد على وصفه، ويربط السرد بين وصفه والانطباع الذى يخلفه هذا الوصف. كان (سليمان) يشعر دائما بأنه يخفى تحت ستار تلك البسمة المرسومة والشعر المصفف والخواتم الذهبية خلال لقاءاته التى جمعته (بلطفى) شخصيته الحقيقية التى لم يرتح لها، كانت ثمة تساؤلات وحيرة تنتاب (سليمان) حول كونه أحد الحرامية الذين امتلأت البلاد بهم، أو أحد أصحاب النفوذ والسلطة، فقد أخبره أن يحذر المفكر (رشاد فكرى) من لقائه مع الشيخ الإخوانى (محمد البورى) بصالون الفكر الحر، بل يمنعه من هذا اللقاء الخطر على حياته. وكان هذا التحذير فخا أو تأكيدا ليعتقد (سليمان) في قوة نفوذه. كما أفصح له بلهجة واثقة حاسمة مخيفة أنه عليم بكل ببواطن الأمور: " *شغلنا يا سليمان يا خويا، وما قدرتش أقول لك مين اللى قال لي، بس تأكد يا سليمان إنى عارف كل حاجة عن كل واحد في البلد، وكل واحدة يا سليمان.*" [53] أما الأمر الذى لم يكن متوقعا فهو معرفة لطفى بعلاقة زوجته (بنهار) (بسليمان)، وقبوله هذه العلاقة على مدى خمسة أعوام دون أن ينبس ببنت شفة. وهنا يحرص السرد أيضا على وصف هيئته: " *جاكيت جلدى أسود وفانلة رمادية برقبة عالية، أنيق كعادته ولكن دون تكلف، وبسمة مريحة تملأ شدقيه، غير كل ما توقع*" [54] لكن المفاجأة التى لم يكن يتصورها (سليمان) هى أن علاقة الصداقة بينه وبين لطفى، والعلاقة العاطفية بينه وبين (بنهار) كانتا مدبرتين بإحكام للحصول على الخاتم في مقابل شاليه على البحر يمنحه إياه لطفى.

شكل السرد شخصية (لطفى) امتدادا لشخصيتى الأب الذى تخلى عن صديق عمره الوحيد ورفيق دربه سعيا لرضا الجماعة، وانصياعا لأوامرها، والأم التى توارت جسدا وروحا عن المجتمع، فأصبح (لطفى) يمثل الثروة الباهظة والنفوذ القوى اللذين يسعيان إلى اليقين المتوهم المجسد في الخاتم، وهو الدور الموضوعاتى الذى اضطلع به. ألمح السرد إلى (لطفى) باعتباره ساحرا، فجاء تشكيله متسقا مع ألعاب الساحر التى لا تنتهى والتى تولد الدهشة والانبهار في نهايتها. وعلى مستوى الدور الفاعلى كان (لطفى) هو المرسل الذى أرسل (سليمان) إلى (بنهار) زوجة لطفى، للحصول على الخاتم، ساعده جمال (بنهار) الباذخ، وضعف (سليمان) أمام النساء، ولكن بعضا من أفراد جماعة الإخوان حالوا دون الحصول على الخاتم. احتلت شخصية (لطفى) مساحة قليلة من السرد، ولم تتبد جلية إلا في وجود (سليمان). وعلى غرار كل شخصيات القص، فإن السرد قد شكل ملامحها النفسية تدريجيا وفق الحيز الضيئل الذى منحه لها.

(سليمان) و(لطفى) ثنائيتان متضادتان، لكل منهما يقينه المتوهم الذى مثله الخاتم لهما. جسدت شخصية (سليمان) الوجه المادى والمعنوى معا، مدرس الفلسفة، ورئيس جماعة الفكر الحر الذى يؤمن إيمانا مطلقا بمعجزات

خاتم أبيه. أما (لطفى) فكان كيانا ماديا خالصا مثله المال والسلطة والنفوذ. أحدهما عاش الحياة بمذاق الفلسفة، والآخر لم يرها سوى مال ونفوذ وسلطة.

2-3- قمر وبنهار: الجمال العاشق، والجمال المخادع

ومن الثنائيات المتضادة التى اشتمل عليها معمار النص ثنائية (قمر) و(بنهار). رسم السرد لكل منهما صورة جسدية أوضحت جمالهما وجاذبيتهما. (فقمر) "*امرأة شابة، نضرة كالفاكهة الشهية، ملفوفة القوام، نقية البشرة كضوء الفجر، وخصلة شعرها الذهبى بلون الشمس تلوح من تحت المنديل في تحد تنساب على جبينها، وتطال الجانب الأيسر من وجهها فتتراقص أمام عينيها الخضراوين*" [55]، و(بنهار):"*حسناء لم تقع عيناه على جمال يقترب من حسنها، العينان العسليتان المحروستان برموش مناسبة كالحة السواد، والجفنان ناعستان مستلقيتان فوقهما في هدوء، وإن غلب عليهما مسحة من الحزن (...)، والبشرة الصافية المشوبة بحمرة خفيفة وكأنها لسعة شمس.*" [56] تتزوج (قمر) ابنة الحى الشعبى الفتاة البسيطة ذات السادسة عشرة من الشيخ (حسنين) المقرىء، وتتزوج (بنهار) التركية الأم، وسليلة البكوات وأسرة خورشيد باشا من (لطفى) الثرى. ركز السرد على جمال (قمر) في معظم مشاهد النص: فهى "وردة الحى"[57]، والحورية التى تبدت ذات فجر (لداود) على شاطىء البحر، في غلالة رقيقة "*ثم انحسرت الغلالة عن ساقيها وأعلى فخذيها، في حين ازدادت تدريجيا سطوة الضوء فتبدى جسدها يلمع وكأنها كائن نورانى قد خرج لتوه من المياه*"[58]، و"تمثال فينوس المرمرى الذى طاف حوله (داود) وهو "*مازال يعزف أوتار عوده وكأنه ألكساندروس الأنطاكى، يدور بأنامله وبروحه حين خلق*".[59] جمع الجمال بين (قمر) و(بنهار)، وانتمت كل منهما لطبقة اجتماعية مختلفة. شبت (قمر) فتاة يضربون بها الأمثال في الرسوخ والالتزام، وفي المقابل، تجمع شخصية بنهار المتناقضات: "*مزيج غريب من الرقى والسوقية، من الرومانتيكية والشهوانية (...) تعرف ما تريده بالضبط، ولا يهدأ لها بال حتى تحصل عليه.*" [60] عشقت (قمر) (داود) بعد دخول زوجها السجن، وتمنت أن تصبح زوجة بعد أن تحقق وجودها الأنثوى بجانبه، وأقامت (بنهار) علاقة مع (سليمان) بدافع من زوجها (لطفى) للحصول على الخاتم السحرى. قدم النص بنائين لشخصيتين متقابلتين لهما دور فاعلى، ودور موضوعاتى: (قمر) الذات الباحثة عن الحب، والممثلة للجمال العاشق، وقد اختزل اسمها صورتها، و(بنهار) الذات المخادعة، والمجسدة للنفوذ والمال. كما أبان السرد عن عمق آخر من أعماق شخصية (قمر)، فإحساسها المرهف جعلها تشعر بالذنب عندما عرفت بخبر وفاة زوجها، ابتلعها شعور بالجرم وبمسئوليتها عن ذلك. تاهت بين غياهب شعورها بالذنب ليس فقط تجاه الشيخ (حسنين)، ولكن أيضا تجاه صديقتها التى صدمها الترام أمام عينيها، وقد ألمح إلى العلاقة الشائكة بين الفتاتين:

> "*طفقت علاقتهما السرية المتنفس العاطفى الأوحد المتاح للفتاتين المراهقتين الطافر قلباهما بالحب بكل ما يحمله من نشوة القرب من الحبيب واللهفة بل والتوتر والقلق لغيابه وجفائه، مع استحالة مبادلة هذه العواطف مع شاب من الجنس الآخر لتزمت حديدى كانت عائلتاهما تتمتعان به.*" [61]

لم تتخلص (قمر) من الوخز الذى صاحبها طيلة حياتها تجاه علاقتها بصديقتها أو بموتها، وبموت الشيخ (حسنين) يتجدد الإحساس بالوخز مرة ثانية. ويستعين السرد مرة أخرى بلغة الحلم، ولكن الحلم هذه المرة، جسر يصل بين ضجيج الحياة وفراغ الموت. غشيتها لذة العدم، واستسلمت للانتحار. تراءى لها سلم رخامى كانت ترتقى درجاته، باحثة عن النور، صحبها غناء (داود) عشقها ويقينها في رحلتها إلى النور السرمدى.

2-4-الدكتور رشاد فكرى ومحمد البورى: سلطة العقل وسلطة الجماعة

ومن الثنائيات الضدية التى مثلت جانبا من التشكيل المعمارى للشخصيات فى نص (خاتم سليمان) ثنائية الدكتور (رشاد فكرى مجاهد)، المفكر المثقف الحاصل على الدكتوراه في الآداب من جامعة كامبردج، الذى وجد نفسه سجينا بسبب آرائه السياسية. نلاحظ دلالة الاسم الذى يختزل معنى العقل والفكر والجهاد بهما معا، وكأنه رمز صريح واضح للعقل. رسم السرد صورة جسدية مميزة للمثقف الليبرالى تشوبها بعض الغرابة:

> *"رجل غريب (...) مسجون(...) يرتدى(العفريتة) الزرقاء، طويل القامة، أصلع الرأس، حليق الذقن والشارب، ذو أنف مهول يملأ صفحة وجهه، وقد حمل فوقه نظارة سميكة ما كان لأنف أقل شأنا من قدرة لأن تحملها. دخل تسبقه يده الممدودة للتحية، وكرشه يهتز أمامه، وشبه ابتسامة تلوح"* [62].

والواقع أن الغرابة لم تنبع فقط من (البورتريه) الذى أمعن السرد في وصفه، وإنما من دوره الفاعل والمؤثر في حياة الإخوانى (محمد البورى) مدرس اللغة العربية، وخريج مدرسة دار العلوم:

> *"رجل (...) في منتصف الأربعين، طويل القامة بشكل ملحوظ، عريض الكتفين وإن كان يميل للنحافة، أسمر البشرة تلوح على وجهه أمارات الجدة بل الكآبة، ازدادت بفعل النظارة الطبية السميكة بإطارها الأسود واللحية الداكنة التى كانت تزيد بشرته اسمرارا. يرتدى بدلة رمادية متهالكة وحذاء جلديا متسخا بتراب الطريق."* [63]

اقتحم المفكر الليبرالى زنزانة الإخوانى الذى كان يترنح في دائرة اكتئابة التى أحكمها على نفسه، وأخذ يتأمل لوحاته ويتفحصها، ويبدى إعجابه بها إذ أخبره أنه وجد فيها تساؤلات كثيرة، مشوبة بالحزن الدفين الذى مس قلبه. هيأ له المفكر إقامة معرض (لخربشاته) كما أطلق عليها صاحبها، تلك اللوحات التى كان يصارع بها الإحساس البغيض بثقل الزمن. أثر المثقف (الشيوعى)، في (محمد البورى) الإخوانى، و تركت كلماته عن الثورة أثرا بالغا في نفس (محمد البورى): *"االثورة الحقيقية لا تقوم بالقوانين فحسب، إذ إن قوتها الحقيقية تكمن في الشعب المنتج الدافع لعجلاتها، والشعب الجاهل لا ينتج، لذا فإن مسئوليتهما تكمن في تعليم الشعب الجاهل وتنويره بما يحمله ذلك من عناء وجهد خارق"*. [64] وعلى الرغم من اقتناعه بهذه الأفكار، فإنه بمضى الأيام وتعاقبها، تلاشت رويدا رويدا من ذاكرته، ولكنه احتفظ له دائما بمكانة عالية في ذهنه، هذه المكانة وهذا الجميل الذى كان دائما يشعر بهما جعلته يفكر في إنقاذ رفيق زنزانته من قرار أعضاء الجماعة بموته، إذ فكر في جلسة استتابة. ولكن الجلسة لم تسفر عن استتابة المفكر الليبرالى، وتمسك كل طرف بمنطقه وعقيدته، وأذعن (محمد البورى) لحكم الجماعة، وقتل (رشاد فكرى). مثلت شخصية المثقف العلم والديمقراطية في مقابل شخصية الإخوانى المتعصب فكريا. وعلى الرغم من إيمانه المطلق بسطوة العلم المحض الذى لا يعترف بالمعجزات، فإنه تردد في الرفض القاطع لارتداء الخاتم أثناء جلسة المناظرة، وقبل أن يرتديه وهو يتبارز بعقله مع صديقه الإخوانى. يقين الدكتور (رشاد فكرى) لم يكن متوهما توهما خالصا كالآخرين، ولا علاقة له بالخاتم، وليس فقط إلحاح صديقه (سليمان) لارتداء الخاتم هو الذى جعله يرتديه، وإنما يكمن دائما داخل كل شخصية جزء من الغرابة والتناقض تتفاوت درجاته من شخص إلى آخر. لقد كان على يقين تام بأنه سوف يقتل، بل كان متصورا للسيناريو المتوقع: *"وبعدين لو الإسلاميين عاوزين يموتونى – وأنا متأكد إنهم في يوم هايعملوها - لازم يعنى يجونى في مركز جماعة الفكر الحر علشان يموتونى وانا بالقى المحاضرة؟ طب ما بيجو يموتونى هنا في المكتب ولا في الشارع وسط المولد اللى احنا عايشين جواه ده، ولا مين شاف ولا مين درى!"* [65]

آمن (رشاد فكرى) بالثورة، وبالتغيير، وبالديمقراطية، وبالعمل الوطنى. وكان لديه يقين راسخ في الدولة المدنية، بعيدا عن تداخل الدين في شئون السياسة القابلة للتغيير بحسب الظروف المحلية والدولية. وظلت شخصية المثقف الليبرالى طوال السرد ثابتة اليقين، متمسكة بمبادئها الإيديولوجية. فهو ذات تبحث عن الحرية والعدالة، وتقابلها صعوبات متمثلة في السلطة التى لا ترضى عن بعض ممارساتها حينا، وفي جماعة الإخوان حينا آخر. جسدت الشخصية وظيفة العقل الحر المستنير. ورسم النص أبعادها الثلاثة، بادئا بصورتها الجسدية، ثم توالى البعدان الآخران، النفسي، والاجتماعى تدريجيا من خلال لقاءات الشخصية مع (محمد البورى) التى لم تفصح فقط عن ملامح (رشاد فكرى)، ولكنها أوضحت أيضا ملامح (محمد البورى) الإنسانية والعقائدية، فشكلت الشخصيتان ثنائية متقابلة أظهرت بجلاء جوهر يقين كل منهما.

لجأ النص إلى استدعاء بعض الشخصيات ذات المرجعية الواقعية التاريخية. مثل شخصية الرئيس (جمال عبد الناصر)، ووالده الأستاذ (عبد الناصر حسين)، والشيخ (سيد درويش) ليضفى إيهاما بالواقع. وعلى الرغم من واقعية هذه الشخصيات، فإنه بمجرد انتمائها إلى النص التخييلى، تنقطع كل صلاتها بالواقع، وتدخل في إطار التخييل.[66] وتغدو، في ظننا، شخصيات تحيا داخل النص الذى يعيد تشكيلها مرة أخرى وفق سياق خطابه وتقنياته حتى وإن كانت لها مرجعية واقعية. ولكن (رشاد فكرى) ليس شخصية واقعية في ذاته، وإنما هو من الشخصيات الإشارية التى تحيل، في اعتقادنا، إلى شخصية المفكر المصرى (فرج فودة 1945-1992) الواقعية، أحد مفكرى التيار العلمانى في مصر، الذى أثارت كتاباته جدلا واسعا، إذ كان يدعو إلى فصل الدين عن الدولة، وأهمية وجود الدولة المدنية. فالعلمانية، من وجهة نظره، دعوة لممارسة القوانين الوضعية العصرية لإدارة المجتمعات المدنية ونشر المحبة والتكافل الإنسانى، وتأسيس الدولة المعاصرة ذات التخطيط العلمى الممنهج.[67] لم تتلاق أفكار الشخصيتين المتخيلة والواقعية فحسب، وإنما استوحى النص مشهد اغتيال الدكتور (رشاد فكرى) من مشهد اغتيال الدكتور (فرج فودة)، فكلاهما قدم مناظرة بعنوان "مصر بين الدولة الدولة الدينية والمدنية"، وكلاهما اغتيل، بطريقة مشابهة، بعد أسبوع واحد فقط من المناظرة المدوية مع ممثلى قادة الإخوان:

> *"انطلقت سيارة تاكسي بسرعة عالية لا تتناسب مع حجم الشارع الجانبى الذى تقوم على أحد جانبيه العمارة، ثم أبطأت فجأة أمام المدخل، وخلال ثوان برز رجلان ملثمان من نافذتى السيارة على الجانب الأيمن منها، وقد نتأت تحت إبط كل منهما ماسورة معدنية قصيرة (...) بدآ الرجلين فجأة يصرخان في نفس الوقت متزامنين في نداء " لا إله إلا الله. لا إله إلا الله (...) أرسلا وابلا من المقذوفات النارية الحرارة باتجاه الرجلين (رشاد فكرى وبواب العمارة)، اخترقت جسديهما اختراقا".*[68]

غاص السرد داخل طيات شخصية (محمد البورى) الذى جسد يقينا متوهما بالجهاد لأحقية الولاية الدينية في الوصول لكرسي الحكم. قضى معلم اللغة العربية ثمانى عشرة سنة داخل سجنه الذى لم يغادره إلا بعد وفاة الرئيس (جمال عبد الناصر). ولكنه جاوز أسوار السجن العالية ليمسك بحلم التحرر البعيد، وتنخرط روحه في دنيا الفن: *"وبقدرة الفنان الخلاق بدل كل ذلك في مخيلته برمال وأمواج شاطيء سيدى بشر الذى كان يعشقه، بنسمه الهواء الحاملة لرائحة البحر المنعشة في طياتها، التى تنساب فوق الأمواج الراقصة لحظة الغروب، وهو واقف هناك وفرشاته في يده يرسم ويرسم ويرسم."*[69] لم يحرره خروجه، وإنما وجد الحرية الحقيقية داخل جدران السجن الذى غدا مرسما يطلق فيه أفكاره من خلال لوحاته، وفضاء خصبا للقراءة في الأدب والتاريخ والفلسفة. عاش متعة ذهنية مع المثقف الليبرالى من خلال حواراتهما الدائمة. ولكن سرعان ما تلاشت الحرية ودلف مرة أخرى إلى سجن الفكر المتعصب، وأصبح قياديا بارزا في جماعة الإخوان، وارتفعت أسهمه عالية في سماء العمل السياسي. وتوارى يقين

الفن ليحل محله يقين الجماعة وسفك الدماء. (محمد البورى) ذات تبحث عن وسيلة لتحقيق اليقين، سجنته السلطة في عصر الرئيس (جمال عبد الناصر) ولكن ساعدته ظروف مجتمع السبعينيات الذى تزايدت فيه الجماعات الدينية آنذاك. بحث أيضا عن الخاتم السحرى ليزداد نفوذ الجماعة وقوتها. مثلت الشخصية في النص وظيفتين متناقضتين في مرحلتين مختلفتين، في مرحلة السجن، أصبحت انعكاسا لاستنارة (رشاد فكرى) الفكرية، وقبل السجن وبعده جسدت صلابة الفكر وجموده.

2-5- إيلين: اليقين البصير

وحدها (إيلين) فتاة ملجأ العذراء اليتيمة التى لم تؤمن بقوة الخاتم السحرية، بل كان لديها يقين بأن قوة شيطانية تنبعث منه، جلبت لأسرتها الغم والنكد. رسم السرد صورة ثلاثة الأبعاد (لإيلين) منذ كانت فتاة صغيرة تعيش في الملجأ:

> *"تميل إلى الجمال بعينيها السوداوين الواسعتين اللتين تملآن وجهها وتسرقان الناظر إليها، وشعرها الفاحم السواد الذى كانت دائما ما تعقصه في دائرة فوق رأسها شديد الاستدارة كرأس طفل وبشرتها القمحاوية الناعمة، وإن كان ما يميزها حقا هو ذلك النشاط والهمة المتقدة التى تكل ولا تهدأ."* (70)

انجذب (داود) لصوت (إيلين) قبل أن يجذبه حسن مظهرها، تزوجها وأنجب منها. ولكن برحيل أصغر أطفالها ملأ الحزن قلبها، فكفت تماما عن الغناء الذى كانت تملأ به جنبات بيتها في محرم بك بعد أن كان شدوها هو كل حياتها، وانزوت بعيدة عن زوجها في غرفة الأبناء. بعد انتقالها إلى القصر ازدادت عزلة وسمنة وخمولا، وفقدت روحها النشطة، ولم تكن مقتنعة بتلك النقلة السحرية. رصد السرد تحولاتها النفسية، وأبرز في أكثر من موضع رفضها القاطع لقوة الخاتم الذى خبأته عن زوجها، وأقام فكرها على ركائز دينية. عادت للغناء بعد خروجها من القصر، وصحبتها السيدة العذراء التى كانت تتجلى لها بابتسامتها، واستأنست بضى هذه الإطلالات ورائحتها السماوية، وبأحلام وتنبؤات تتحق في الواقع. انعزلت في بيتها الصغير بعدما لاحظت أن تغيرا طرأ على المجتمع، وثقافة جديدة حلت عليه، وأصبح سفور شعر النساء يشير إلى ديانتهن، وكف كثير من الجيران عن تحيتها. فتقوقعت في بيتها *"قانعة بترقب ممارساتها "فوق الطبيعية" التى تغنيها غالبا عن مجابهة تلك التغيرات "الطبيعية" المحيطة بحياتها".* (71)

أفاض السرد في تقديم شخصية (إيلين) من خلال طريقة غير مباشرة، إذ اعتمد على تقديم الراوى العليم، وعلى نقله لحواراتها، ولم يبرز السرد صوتا (لإيلين) إلا من خلال تعليقها على تصرف ابنها (سليمان) عندما منح الخاتم لصديقه بضعة أيام ظنا منه أنه سوف يدرأ عنه الموت. فجاء تعليقها أنها لم ترتح لهذا الأمر ليس خوفا من ضياع الخاتم وقوته، وإنما خشية التفريط في ممتلكات زوجها. عمد السرد إلى إخفاء صوت (إيلين) إمعانا في رسم تواريها حتى عن ذاتها، ولعل نشأتها يتيمة في ملجأ دينى، وحزنها الساكن في وجدانها بعد وفاة طفلها قد مهدا لمعطيات الشخصية. كما أقام النص مفارقة بين يقينها في المعجزات السماوية ورضا السيدة العذراء عنها (وهو دورها الموضوعاتى) في مقابل يقين زوجها (داود) وابنها (سليمان) في قوة الخاتم وقدرته. ولنلاحظ دلالة اختيار الاسم الذى يشير إلى القداسة. فاسم (إيلين) يشير إلى القديسة (هيلانة) والدة الإمبراطور قسطنطين، ومكتشفة الصليب المقدس. أما دورها الفاعلى فهى ذات تبحث عن الإيمان في شتى صوره. مثل الخاتم معوقا لسعادتها، وآزرها في بحثها تمسكها بقربها من الملجأ (أبونا ميخائيل) رجل الله الذى يمنحها الطمأنية والسلام.

3- أثر الشخصيات في التلقي

وإذا كان فيليب هامون قد قدم الشخصية باعتبارها علامة لها دال ومدلول، وكائنا ورقيا قابلا للاختزال إلى علامات نصية، فإن فانسون جوف قد تجاوز هذا التصور في أطروحته لتعتمد مقاربته على خطوة تالية، ألا وهي تفاعل القاريء مع الشخصيات التي يدركها ويتمثلها، فلا يمكن تصور الشخصية إلا نتيجة للتعاون بين النص والذات القارئة. وبهذا المقياس فنحن نرى أن تصور جوف يعتبر خطوة مكملة لتشكيل الشخصية والبحث عن ماهية يقينها، إذ يمكن للقاريء أن يتفاعل مع هذا النسيج من الكلمات الذي استحال إلى كائن له ملامح جسدية ونفسية وبيئة اجتماعية وإيديولوجية معه، *"فالذات القارئة، في المقام الأخير، هي من تهب العمل الفني حياته. فتدخل القاريء، كما لاحظ ميشال شارل، ليس ظاهرة طارئة. ففي القراءة، ومن خلالها، يتشكل النص باعتباره نصا أدبيا، وسلطة مفرطة، لكنه يتوازن مع حقيقة مفادها أن النص "يفرض" قراءته".*[72] ولكن السؤال الذي يفرض نفسه، كيف وإلى أي مدى يمكن أن يدرك القاريء المؤهل هذه القراءة التي سوف تختلف من ذات قارئة إلى أخرى؟ والواقع أن جوف ارتكز في أطروحته على المحور الجمالي فقط للنص، وهو المحور المرتبط بالمنجز الذي يحققه القاريء. وينطلق من دراسته التعبيرية المنطوقة Perlocutoire (أي قوته على التأثير في القاريء) بدلا من مظهره غير التعبيري Illocutoire (الهدف الذي يظهره المؤلف).[73] وقد حاولنا في الجزء السابق من دراستنا أن نحلل شخصيات النص من خلال المحور الفني الذي يحيل إلى النص المنتج له. ونتساءل إن كان بالإمكان الخروج بتصور لنموذج للقراءة؟ فوفق نظرية كل من ياوس وآيزر: *"فإنه لا يمكن لمشكلة ذاتية التأويل، ولمشكلة الذوق عند القاريء المنعزل أو القاريء داخل الفئات المختلفة أن تفرض نفسها بطريقة قوية متماسكة إلا إذا اتفقنا على إعادة بناء أفق التجربة الجمالية الذاتية السابقة التي تؤسس كل فهم فردي للنص والأثر الذي تنتجه."*[74] وهو ما يمكن أن يساعد على توسيع مذاقات المحصلات الجمالية للنص لدى شرائح مختلفة من القراء تبعا لتنوع مصادرهم الثقافية، ويبقى النص الجيد كما يقول القدماء حمال أوجه.

قدم نص (خاتم سليمان) شخصياته الروائية بطريقة غير مباشرة من خلال الراوي، باعتبارها أفرادا، بث فيها الحياة، فمنح لها كيانا كاملا، ووظائف موضوعية وفاعلية، وأهمية تراتبية. الأمر الذي يجعل القاريء يحس أن لها وجودا مستقلا، ويتصور أن المؤلف قام فقط بتدوينها. فهذا الوهم بالحياة يجعلها حية، وتصبح موضع تعاطف.

3-1- نسق التعاطف: Le système de sympathie

يعد نسق التعاطف أثرا من آثار العقد الضمني الذي يعقده القاريء مع النص، والذي يهيء القاريء للدخول إلى لعبة القراءة. وكل رواية يمكنها أن تخلق متلقيا خاصا بها، ومن ثم يصبح هنالك نوع من التعاطف، إذ إن *"الكاتب يستطيع أن يجذب التعاطف تجاه شخصية روائية تثير خصائصها في الحياة الواقعية عند القاريء إحساسا بالنفور أو التقزز. فالرابط العاطفي تجاه البطل يستمد من البناء الجمالي للعمل الأدبي، وهذا الرابط لا يتطابق بشكل إلزامي مع الشفرة التقليدية للأخلاق وللحياة الاجتماعية إلا داخل الأشكال البدائية".*[75] وبناء على ذلك ترتبط الأبعاد العاطفية بطريقة النص في تقديم شخصياته. وقد حدد جوف ثلاث شفرات لنسق التعاطف: الشفرة السردية Le code narrative، والشفرة العاطفية Le code affectif، والشفرة الثقافية le code culturel.

3-1-1- الشفرة السردية:

ترتبط الشفرة السردية بمكان القاريء في الحبكة. فالقاريء يتماهى مع الشخصية التي تحتل المكان نفسه الذي يشغله. وكان فرويد قد لاحظ أن التعاطف أثر وليس سببا للتماهي. فالتماهي، وفق رولان بارت، ليس مفهوما يتعلق بعلم النفس، ولكنه عملية بنائية خالصة.[76] فالتماهي، إذن، نوعان، تماهي مع الراوي أو مع الشخصيات.

وقاريء (خاتم سليمان) يتماهى مع الراوى الذى يقدم له هذا العالم التخييلى، والذى يقوده عبر مسارب النص ودروبه من حدث إلى آخر، وهو ما يسمى بتماهى القراءة الأولي Identification lectorale primaire، أو بالتماهى السردى Identification narratoriale.[77] فبدءا من السطور الأولى للنص، يدلف القاريء إلى ذهن (داود عبد الملك)، تلاطمه أمواج أفكاره، ويرقب تكون ملامح الشخصية الجسدية أو النفسية ومحيطها المكانى أو الزمانى عبر ما يقدمه الراوى، وفي الإطار نفسه تتوالد شخصيات جديدة على لسان الراوى فيما يبدو مصادفة تتقاطع مع حكاية (داود عبد الملك) ثم لا تلبث أن تنمو متوازية أو متعانقة أو مبتعدة عنه. ولا يقدم الراوى الحدث المتصل بالشخصية باعتباره كتلة واحدة، وإنما يقدمه من خلال شرائح تنتهى عادة بمواقف تشويقية، تتلوها شريحة تتصل بشخصية أخرى تكون استكمالا لموقف معلق يتصل بهذه الشخصية في مشاهد سابقة. ويتم ذلك من خلال وحدات فسيفساء زمنية متداخلة تتأرجح بين الماضى والآنى. ويستمر الراوى على هذا النمط الذى يزيد من ظمأ القاريء إلى معرفة أكثر حول مصائر حزمة الشخصيات المتناثرة التى يطرحها النص، وهو ظمأ لا يتم الارتواء منه إلا بالانتهاء من القراءة. والواقع أن هذا التماهى مع الراوى قد حقق رسالة النص التى يروم إليها. فقد أراد النص، من خلال رؤية الراوى المهيمنة، ألا يقدم فقط معادلا موضوعيا لواقع المجتمع المصرى عبر ثلاثين عاما، ولكن أن يحفر في طبقاته العميقة، وأن يبلور يقين أفراده ويشكله من وجهة نظر جمالية.

3-1-2- الشفرة العاطفية:

تثير الشفرة العاطفية إحساسا بالتعاطف تجاه شخصيات النص. وتزداد اللعبة تعقيدا، من وجهة نظر جوف، عندما توضع الشفرة السردية جنبا إلى جنب الشفرة العاطفية.[78] تختص الشفرة العاطفية باللعب على بعض آليات النفس الإنسانية. فالتعاطف تجاه شخصية ما من الشخصيات يتناسب طرديا مع قدر المعلومات التى تتجمع لدى القاريء عنه. فالمعرفة العميقة حول كائن ما تجعلنا متعاطفين معه لأننا نعترف به باعتباره ذاتا، ولأن النص يقدمه بوصفه حقيقة.[79] فبعد أن يتماهى القاريء مع الراوى، يبدأ في التعاطف مع بعض الشخصيات التى يقدمها السرد باعتبارها ذاتا، ليست ذاتا بالمعنى الفاعلى، ولكنها ذات بالمعنى الوجودى. فالنص أفاض في رسم صورة ثلاثية الأبعاد لكثير من شخصياته، ولكن تشكيل شخصية كل من (داود) و(قمر) جاء حاملا قدرا كبيرا من تعاطف القاريء معهما. فقد غاص السرد في طيات نفسيتهما، وكشف عن أعماقهما، واستبطن ذاتهما، ونقل للقاريء صوتهما، وأبرز ضعفهما الإنسانى، فتبديا حقيقة يتفاعل المتلقى معهما، ويتعاطف مع ضعفهما. معاناة كل منهما، وعذاب ضميرهما ووخزه حين سجن الشيخ (حسنين)، وعندما مات، الأمر الذى أدى إلى انتحار (قمر)، وانهيار حلم (داود) حين فقد الخاتم، وحزنه الشديد الذى أدى إلى وفاته عندما تلقى خبر النكسة عام 1967، كلها عوامل تكثف من درجة الحميمية التى يشعر بها القاريء تجاه الشخصيتين. كما أن النفاذ إلى مرئيات أحلام كل منهما جعل ثمة تواصلا معهما فيما هو أكثر حميمية. فقد ظل التواصل ممتدا حتى لحظات موت كل منهما، إذ صحبهما القاريء في رحلتهما في الحياة وتعاطف معهما حتى خمدت أنفاسهما.

3-1-3- الشفرة الثقافية:

تندرج الشفرة الثقافية في لعبة القراءة عندما يقوم القاريء بالحكم على شخصية ما من شخصيات النص بالإيجاب أو السلب وفق قيم خارج النص، فالوهم المرجعى الذى يخلقه النص يجعل المتلقى يصدر أحكامه على الكائن الروائى وكأنه حقيقة. كما أن القاريء يمكنه أن يجد ذاته في شخص ما من خلال الإسقاط الإيديولوجى، إذ تنبع لذة القراءة من خلال التقابل الذى ينشئه المتلقى لتطابقه الخاص مع إحدى الشخصيات عبر عملية التمثل، عندئذ يكون الرابط العاطفى أكثر تماسكا عندما يرتكز على قيم مشتركة.[80]

والواقع أن نص (خاتم سليمان) قد طرح عدة إيديولوجيات من خلال شخصياته التى تنتمى إلى تيارات ثقافية مختلفة. فقدم (داود عبد الملك) المصرى اليهودى الذى شارك في العمل الوطنى، والمشبع بقيم العدالة والانتماء والمواطنة، والمثقف الليبرالى (رشاد فكرى) المؤمن بالثورة وأسس الدولة المدنية في مقابل (محمد البورى) أحد قادة جماعة الإخوان المسلمين المجاهد من أجل سيطرة تيار الإسلام السياسى على مقاليد الدولة، و(لطفى حسنين) رجل الأعمال الثرى ذا النفوذ السياسي الكبير الذى يهيمن على مقاليد الأمور من خلال المال والسياسة. وإذا كان نسق القيم المشتركة بين المتلقى وشخصيات النص ينمى إمكانات التواصل بينهما، فإن تقديم وجه سلبى لهذه القيم يزيد من قوة الارتباط بين المتلقى ومن يمثله من ناحية، ويزيد من اتساع الصورة، ووضوح أبعادها من ناحية أخرى.

4- ظلال الميثولوجيا

صنع السرد جديلة متباينة، وتنويعات مختلفة من الميثولوجيا والموروث الحكائى، فحفل النص بالميثولوجيا التى ترتبط بالمكان أو بالأشياء أو بالشخصيات في الوعى الجمعى، ووظفها توظيفا ثر الدلالات والإيحاءات. فالأسطورة لا تتناقض مع الصدق التاريخى أو الحقائق العلمية، بل هى، في حقيقة الأمر، مكملة لهما، *"هى التاريخ الذى لا نصدقه في حين أن التاريخ هو الأسطورة التى نصدقها"*.[81] ومن خلال توظيف الأسطورة داخل نص (خاتم سليمان)، أعاد السرد صياغة الواقع من جديد بعد تفكيكه وفق رؤية خاصة به. لم يقدم النص الأسطورة التى شكلها العقل البدائى، ولكنه استلهم معناها وأعماقها، فأكد على معتقداتها التى أفرزتها، واعتنقتها بعض شخصيات السرد، فعاشت على الخط الفاصل بين الخيال والحقيقة.

لقد أثرى الجو الأسطورى النص، وانصهر فيه، بدءا من عنوانه، برموز وإشارت لها صدى فاعل في سياق النص وبنيته، كما دعمت الفكرة الرئيسة التى أرادها الكاتب. ألمح النص إلى تمثال دينوقراطيس، المهندس الذى شيد الأسكندرية، وهو يشير بذراعه ناحية البحر الممتد شرقا في اتجاه الأزاريطة حيث يقبع حى اليهود عند البوابة الشرقية للأسكندرية. يرنو إليه (داود) ليشهده على عراقة امتداد جذوره إلى هذه الأرض التى خطط بناءها دينوقراطيس، وصممها على النمط "الهيبودامى" الذى يماثل رقعة الشطرنج، وحولها من مجرد حلم للأسكندر الأكبر بعد قراءته للأوديسا إلى واقع. وقد أشرنا سابقا إلى رمزية اختيار مدينة الأسكندرية التى تتجاوز واقعها المألوف لتصبح مكانا رمزيا للوطن بكل تناقضاته. كما تتداخل الظلال الأسطورية التاريخية للمكان مع أسطورة خاتم سليمان الدينية، وترتبطان بالحكايات الأسطورية لبئر مسعود التى يفترض أن تتحقق عندها كل الأمنيات. ولكن الخاتم الذى سقط في البئر هو، في حقيقة الأمر، خاتم الشيخ (سيد درويش) الذى آل إلى (سليمان) بعد وفاه أبيه، سقط في البئر بعد نزاع عليه لتبتلعه سمكة، وهكذا يعاد إنتاج الميثولوجيا من جديد. وتتأكد فكرة توالد الأزمان مرة أخرى و تكرارها. كان الخاتم هو اليقين المتوهم الذى ظن (داود) أن قوة سحرية تكمن فيه سوف تجلب له المال والشهرة، و تصارع، في النهاية، علي امتلاكه متعهد الويسكى الثرى ذو النفوذ السياسى، ورموز حركة الإخوان المسلمين في المجتمع السكندرى بينما وقف مدرس الفلسفة يتأمل المشهد.

وتأتى الشخصيات المرجعية الحقيقية مثل سيد درويش وجمال عبد الناصر للتواشج مع الظلال. ويكثف اختيار الأسماء من المذاق الأسطوري. ففضلا عن أن تسمية الشخصيات نمط من أنماط التشخيص، وأنها تمنح الشخصية الروائية هوية تسمه بها، فقد جاءت أسماء (داود) و(سليمان) و(إيلين) مشحونة بحمولة ميثولوجية، وممتلئة بالدلالات التى أسهمت في خلق عدة إيحاءات، وأكدت القيمة الجمالية لرمزيتها في السياق النصى، كما أحالت إلى ثقافة البيئة والمكان التى تنتمى إليه.

خاتمـة:

قدمت رواية (خاتم سليمان) شخصياتها باعتبارها وحدة دلالية قابلة للوصف والتحليل، اعتمدت على دال (أسماء وصفات تسم هويتها)، ومدلول (الجمل التى تنطق بها الشخصيات أو يقال عنها في النص) فاتضحت، عبر زمن القراءة والمغامرة المتخيلة، ملامح كل شخصية تدريجيا من خلال ما تفعله، وما تبديه، وما تقوله، وما يقصه الراوى عنها، فتجلت أفكارها، وتبلور يقينها.

انفرد الراوى بتقديم شخصياته، فجاء تقديمها بطريقة غير مباشرة من خلال خطابه الذى أفصح عن تفاصيل صورتها ثلاثية الأبعاد المتعلقة بصورتها الجسدية، والظروف التى نشأت فيها وأحاطت بها، وتكوينها النفسي، فانسل إلى باطنها، وغاص في مسالكها النفسية. ولكنه أفسح لها حيزا، في كثير من الأوقات، فعبرت الشخصيات عن نفسها، بطريقة مباشرة، واشتبكت مع شخصيات السرد الأخرى في حوارات تعبر من خلالها عن أفكارها وآرائها، فتكتمل بذلك صورتها من خلال الشذرات السردية.

شكل السرد شخصياته حزما من الثنائيات المتضادة حينا والمتجاورة حينا آخر، فتبدت الصورة جلية، متداخلة متشابكة. عاشت شخصيات النص يقينا في صور شتى. فظهر لدى بعضها في خاتم سليمان الذى يحقق كل الأمنيات ويجعلها واقعا، ولدى البعض الآخر في الهيمنة على وطن بأكمله وعلى عقوله المغيبة أملا في سيطرة جماعة منه على مقاليد الحكم ولا ضير لديها من سفك الدماء لتحقيق أهدافها، كما تمثل في صورة نفوذ ومال وسلطة، وتجسد قيما وطنية وعدالة اجتماعية، أو إيمانا بالمعجزات وانغماسا في الشعائر الدينية.

أبرز النص جذور الصدع الهائل في المجتمع المصرى من الخمسينيات حتى الثمانينيات من خلال سبر أغوار أعماق ذوات إنسانية أنتجها واقع طرأت عليه ثقافات وافدة، فنخرت في أوصاله، فتبدت المفارقة على أكثر من مستوى: الانتماء إلى الوطن والتمسك بجذوره في مقابل الارتحال إلى المجهول، النضال من أجل خروج الإنجليز وقيام ثورة 1952 في مقابل الغبن والظلم وسطوة المال، الجمال في مقابل القبح، اليقين في مقابل الوهم.

المصادر و المراجع

- **أولا: المصادر**

شريف مليكة: خاتم سليمان، دار غراب للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 2018.

- **ثانيا: المراجع العربية**

1- سمر الديوب: الثنائيات الضدية، بحث في المصطلح ودلالته، المركز الإسلامى للدراسات الاستراتيجية، سلسلة مصطلحات معاصرة رقم (7)، العتبة العباسية المقدسة، الطبعة الأولى، 2017.

2- شاكر عبد الحميد: الحلم والرمز والأسطورة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998.

3- شعيب حليفى: "وظيفة البداية في الرواية العربية"، مجلة الكرمل، العدد 61، خريف 1999.

4- عبد الحق بلعابد: جيرار جينيت، من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، الجزائر، 2008.

5- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، 1998

6- فرج فودة: قبل السقوط، مكتبة المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، 2004.

7- لطيف زيتون: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون- دار النهار للنشر، لبنان، الطبعة الأولى، 2002.

8- معجم السرديات: مجموعة من المؤلفين: محمد القاضى، أحمد السمارى، محمد نجيب العمامى، على عبيد، نور الدين بنخود، فتحى النصرى، محمد آيت ميهوب، إشراف : محمد القاضى، الرابطة الدولية للناشرين، تونس، الطبعة الأولى 2010.

- **ثالثا : المراجع الأجنبية**

1- Charles Grivel : Production de l'intérêt Romanesque, Paris-La Haye, Mouton, 1973.

2- Gérard Genette : *Seuils*, Ed. Du Seuil, coll, Poétique, Paris, 1987.

3- Fiction et diction, Ed, Seuil, coll. Poétique, Paris, 2004.

4- Michel ZERAFFA : Personne et personnage, le Romanesque des années 20 aux années 50, Paris, Klincksiek, 1969.

5- Oswal-DUCROT, Tzvetan, TODOROV : Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, Seuil, 1972.

6- Philippe Hamon : "*Pour un statut sémiologique du personnage*", in *Littérature N°*6, Mai 1972.

7- Roland Barthes : Introduction à l'analyse structurale des récits" in R. Barthes : "Poétique du récit ", Seuil, coll. "Points", Paris, 1977.

8- Tzvetan Todorov : Mikhail Bakhtine , Le principe dialogue, Paris, Seuil, 1981.

9- V. Chklovski:" La construction de la nouvelle et du roman" trad. Français in Tzvetan Todorov *", Textes des formalistes russes, présentes et traduits par T. Todorov"* Paris, Seuil, coll. "Tel Quel", 1965

10- Vincent Jouve : L'effet-personnage dans le roman, PUF, Paris, 1998.

11- La poétique du roman, Armand Colin, Paris, 2eme édition revue, 2001.

الهوامش والإحالات:

[1] - لطيف زيتون: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، لبنان، الطبعة الأولى، 2002، ص: 113، 114.

[2] - معجم السرديات: مجموعة من المؤلفين : محمد القاضى، أحمد السمارى، محمد نجيب العمامى، على عبيد، نور الدين بنخود، فتحى النصرى، محمد آيت ميهوب، إشراف : محمد القاضى، الرابطة الدولية للناشرين، تونس، الطبعة الأولى 2010، ص : 270.

[3] - V. Chklovski:" La construction de la nouvelle et du roman" trad. Français in Tzvetan Todorov *"Textes des formalistes russes, présentes et traduits par T. Todorov"* Paris, Seuil, coll. "Tel Quel", 1965, p: 190.

[4] -Roland Barthes : Introduction à l'analyse structurale des récits" in R. Barthes et des autres *"Poétique du récit"*, Seuil, coll. "Points", Paris, 1977, p: 34.

[5] -Philippe Hamon, "*Pour un statut sémiologique du personnage*", in *Littérature N°*6, Mai 1972, p: 87.

[6] - *Ibid.*, p: 93.

[7] - ترجم سعيد بنكراد هذا المصطلح: بالشخصيات الإشارية، وهذه الترجمة تلخص المعنى الذى تضمنه الشرح، ولكننا فضلنا ترجمة المصطلح بالشخصيات الواصلة، كما جاء في النص الفرنسى، لأن هذه الشخصيات هى التى تصل بين المعنى في النص من خلال هذا النوع من الشخصيات والمتلقى.

[8] - Philippe Hamon, "*Pour un statut sémiologique du personnage*", p: 93.

[9] - *Ibid.,* p. 96.

[10] - ترجم أحمد السماري هذا المصطلح : الدور الغرضي، معجم السرديات ص : 271. ونحن نحبذ ترجمته بالدور الموضوعاتي التي اقترحها علينا د. محمد آيت مهوب أثناء النقاش.

[11] - Vincent Jouve, La poétique du roman, Armand Colin, Paris, 2 e édition revue, 2001, p: 63.

[12] - Michel ZERAFFA : *Personne et personnage, le Romanesque des années 20 aux années 50*, Paris, Klincksiek, 1969. p: 11.

[13] Oswald- DUCROT, Tzvetan, TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972. P:288.

[14] - Tzvetan Todorov : Mikhail Bakhtine , Le principe dialogue, Paris, Seuil, 1981, p: 146.

[15] - Vincent Jouve : L'effet-personnage dans le roman, PUF, Paris, 1998.

[16] - انظر سمر الديوب: الثنائيات الضدية، بحث في المصطلح ودلالته، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، سلسلة مصطلحات معاصرة رقم (7)، العتبة العباسية المقدسة، الطبعة الأولى، 2017، ص: 16

[17] - المرجع السابق ص: 137.

[18] - البنيويون أول من طبق ظاهرة الثنائيات على الأدب. راجع عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1998.

[19] - شريف مليكة: خاتم سليمان، ص : 7.

[20] - خاتم سليمان، ص : 9.

[21] - ترجم هذا المصطلح بالمناص. انظر عبد الحق بلعابد : جيرار جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، الجزائر، 2008، ص : 28.

[22] - Gérard Genette : *Seuils*, Ed. Du Seuil, coll, Poétique, Paris, 1987, p. 7.

[23] - معجم السرديات : نص مواز، ص 462.

[24] - شريف مليكة: خاتم سليمان، دار غراب للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 2018، ص : 11.

[25] - شعيب حليفي: "وظيفة البداية في الرواية العربية"، مجلة الكرمل، العدد 61، خريف 1999، ص 4.

[26] - Charles Grivel : Production de l'intérêt Romanesque, Paris-La Haye, Mouton, 1973, p: 91.

[27] - نقلا عن شعيب حليفي: وظيفة البداية في الرواية العربية، ص : 5.

[28] - خاتم سليمان، ص : 14.

[29] - المصدر السابق، ص : 15.

[30] - المصدر السابق، ص : 21.

[31] - المصدر السابق، ص : 18.

[32] - المصدر السابق، ص : 37.

[33] - المصدر السابق، ص : 125.

[34] - المصدر السابق، ص : 85.

[35] - المصدر السابق، ص : 174.

[36] - المصدر السابق، ص : 211.

[37] - المصدر السابق، ص : 269، 270، 272.

[38] - المصدر السابق، ص : 39.

[39] - المصدر السابق، ص : 43.

[40] - المصدر السابق، ص : 79.

[41] - المصدر السابق، ص : 164.

[42] - المصدر السابق، ص : 224، 235.

[43] - المصدر السابق، ص : 14.

[44] - المصدر السابق ص : 14.

[45] - المصدر السابق، ص: 21 .

[46] - المصدر السابق، ص : 105.

[47] - المصدر السابق، ص : 29.

[48] - المصدر السابق، ص : 79.

[49] - المصدر السابق، ص :66.

[50] - المصدر السابق : ص 318.

[51] - المصدر السابق، ص : 337.

[52] - المصدر السابق: ص : 323.

[53] - المصدر السابق: ص 355.

[54] - المصدر السابق، ص : 381.

[55] - المصدر السابق، ص : 84.

[56] - المصدر السابق، ص : 337.

[57] - المصدر السابق، ص : 143.

[58] - المصدر السابق، ص : 70.

[59] - المصدر السابق، ص : 132.

[60] - المصدر السابق، ص : 351 .

[61] - المصدر السابق، ص : 184.

[62] - المصدر السابق، ص : 200.

[63] - المصدر السابق، ص : 111.

[64] - المصدر السابق: ص 246.

[65] - المصدر السابق، ص : 358.

[66] - Gérard Genette, Fiction et diction, Ed, Seuil, coll. Poétique, Paris, 2004, p. 23.

[67] - انظر فرج فودة : قبل السقوط، مكتبة المعارف، القاهرة ، الطبعة الثانية، 2004.

[68] -خاتم سليمان، ص : 288.

[69] - المصدر السابق، ص : 178، 179.

[70] - المصدر السابق، ص : 16.

[71] - المصدر السابق، ص : 315.

[72] - Vincent Jouve : *L'effet-personnage dans le roman,* p. 13.

[73] - *Ibid.,* p. 14.

[74] - *Ibid.,* p. 14.

[75] - *Ibid.,* p. 120.

[76] - *Ibid.,* p. 124.

[77] - *Ibid.,* pp. 124, 125.

[78] - *Ibid.,* p. 132.

[79] - *Ibid.,* p. 133.

[80] - *Ibid.,* p. 144.

[81] - شاكر عبد الحميد: الحلم والرمز والأسطورة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص : 14.